

Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC
Departamento de Letras
Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária

**GÊNERO LITERÁRIO E MORALIDADE FILOSÓFICA N’O *SANTO E A PORCA* DE
ARIANO SUASSUNA**

Goiânia, 2011

Maria Lourença Ferreira de Bastos

**GÊNERO LITERÁRIO E MORALIDADE FILOSÓFICA N' O SANTO E A PORCA DE
ARIANO SUASSUNA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós - graduação do Departamento de Letras Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito parcial à obtenção do título de Mestre

Orientadora: Profa. Dra. Albertina Vicentini

Goiânia, 2011

Agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas que, de certa forma, possibilitaram a realização deste estudo, em especial à Profa Albertina Vicentini que acolheu e acreditou na minha proposta de estudo, e com muito profissionalismo me indicou caminhos, leituras e reflexões que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço aos professores Maria Luiza Ferreira Labossière de Carvalho e Robson Corrêa de Camargo que, com muita dedicação fizeram leitura do meu trabalho, compuseram a banca de qualificação, oferecendo contribuições que engrandeceram a escrita final deste texto.

Aos colegas de trabalho que contribuíram com palavras de incentivo e apoio durante o período que estive de licença para aprimoramento e muito especial à minha família pelo permanente apoio em todos os momentos de minha vida.

Resumo: Neste trabalho, observamos os aspectos sobre os quais grande parte da crítica do teatro de Ariano Suassuna chama a atenção: as repetições de seus personagens, histórias e textos, tanto no nível intertextual (Plauto, Molière, Menandro, Gil Vicente, *commedia dell'arte*) quanto intratextual (auto-repetição). Como base para suas recriações, o escritor repete tipos e situações e isso lhe tem sido motivo de árduas críticas, que destacam também o emprego de recursos vulgares e grosseiros de comicidade e a criação de personagens sem sentido. Tais repetições são consideradas por Suassuna como típicas de um processo clássico de recriação na comédia popular, em especial do Romancero Popular Nordestino, que comenta também que o mesmo processo, embora “com outra medida”, foi utilizado por dramaturgos clássicos, a exemplo de Molière e Goldoni. Nosso propósito foi apontar esses fatores de repetição – incongruências - como pertencentes não só à cultura popular, que define a obra de Suassuna, como também ao gênero da farsa, cuja principal característica é a incoerência de personagens e histórias, além da ironia, que estabelece moralidades.

Palavras – chave: Crítica. Ariano Suassuna. Ironia. Farsa filosófica.

SUMÁRIO

Introdução	6
Capítulo I	
1.1 Apresentação do escritor Ariano Suassuna	14
1.2 Obras do escritor: intertextualidade e intratextualidade	22
Capítulo II	
2.1. <i>O Santo e a Porca</i> : relação com Plauto, Gil Vicente, Molière, <i>Commedia dell'arte</i> e Garcia Lorca	39
2.2 Elementos principais d' <i>O Santo e a Porca</i>	51
Capítulo III	
3.1 Teatro e forma de representação na comédia: Comédia na Idade Clássica.....	59
3.2 O circo: picaresco.....	62
3.3 O riso	65
3.4 A farsa e a moralidade existencial n' <i>O Santo e a Porca</i>	74
3.5 Humor e ironia	83
Considerações finais	88
Referências	92

Introdução

Tenho muito medo de livro de erudito. Livro de homem que leu tudo e sabe tudo e então compõe a sua obra reunindo todas aquelas sabedorias, costuradas com fio de seda; mas a gente sente logo que aquilo vem da cabeça inventiva, não dos flancos criadores do homem; e em arte a gente não quer astúcias intelectuais, mas vida pulsando, embora sem saber como pulsa e por que pulsa.

Raquel de Queiroz

Nosso interesse por este estudo teve início ainda na época da graduação em Letras, há vários anos, época que também iniciamos na atividade de professora de português/literatura na segunda fase do ensino fundamental. Naquela época a ideia era trabalhar a obra de um escritor brasileiro que versasse sobre questões da estrutura social, em especial do Nordeste, talvez motivada por um estudo realizado sobre *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Com o passar dos tempos e a partir de novas experiências na sala de aula, passamos a nos interessar também pela cultura popular brasileira e, portanto, pela obra do escritor Ariano Suassuna.

Lígia Vassalo (1988), ao falar sobre as marcas da oralidade portuguesa na literatura popular nordestina, afirmando ser o Nordeste uma região de sobrevivência “do acervo cultural e social da Europa medieval” (VASSALO, 1988 p, 50), observa que a presença dessa oralidade na região se deve a vários motivos, entre eles o de ser mais antiga região de colonização no país; permanência de isolamento da região por longo tempo; encontro e cruzamento, permanente, de raças e culturas; organização e estabilidade social “semi-feudal de latifúndio e patriarcalismo”, possibilitando a permanência, no local, das tradições herdadas em comunhão com as histórias e costumes da população da região. (idem p. 50).

O universo de criação do escritor paraibano Ariano Suassuna, nome que está ligado à defesa das manifestações populares nordestinas, em especial à Literatura de Cordel, a partir da qual escreveu várias obras, entre elas a peça *O Santo e a Porca*, publicada em 1957, objeto de nossa pesquisa, pode vir da influência do contexto mencionado no parágrafo anterior.

Entre os grandes feitos do autor, que revelam seu interesse no conhecimento e desenvolvimento das maneiras de expressão da cultura popular, com a intenção de realizar uma arte erudita brasileira a partir da recriação dessa expressão, destacamos o grupo de teatro intitulado Teatro de Estudante de Pernambuco, de 1946, e o Movimento Armorial, iniciado em 1970. O primeiro, como afirma José Laurenio de Melo em nota à obra *O Casamento Suspeito*, tinha como proposta três aspectos: levar o teatro ao povo - para isso as representações ocorriam em praças públicas, teatros suburbanos, centros operários, pátios de igrejas etc.; instaurar entre os membros do grupo a compreensão da problemática teatral, por meio não só do estudo das obras consagradas da “dramaturgia universal, mas também da observação e pesquisa dos elementos constitutivos das várias modalidades de espetáculos populares da região;” e, por fim, “estimular a criação de uma literatura dramática de raízes fincadas na realidade brasileira, particularmente nordestina” (MELO, *In*: Suassuna, 2007, p.8-9)

O segundo, o Movimento Armorial, lançado em outubro de 1970, com o concerto “Três Séculos da Música Nordestina do Barroco ao Armorial” e uma exposição de escultura, pintura e gravura, como o próprio autor revela, propunha estimular a “Arte Armorial Brasileira”, que teria como base comum a ligação “com o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel) com a música de viola, rabeca ou pífano, que acompanha seus “cantores”, e com a xilogravura”, reconhecida na ilustração de capas das obras do autor. O Movimento também estava ligado ao “espírito e a forma das Artes e espetáculos populares” do Romanceiro. (NOGUEIRA, 2002, p. 112).

Na recriação da peça *O Santo e a Porca*, Suassuna aborda o tema da avareza e conta a história do avarento Euricão, árabe, devoto de Santo Antônio, que vive em constantes sobressaltos, pois esconde, junto à imagem do santo, na sala de sua casa, uma porca de madeira cheia do dinheiro que vem economizando há anos. A angústia de Euricão se intensifica a partir do momento em que recebe uma carta de Eudoro, um viúvo, ex-noivo de sua irmã Benona, na qual anuncia a sua intenção de roubar o seu mais precioso tesouro, que é a filha, do que Euricão entende ser a porca. O efeito cômico vai se revelando à medida que a carta é lida, desencadeando uma série de mal entendidos que passam a fazer parte de artimanhas recheadas de

astúcias e manobras, todas comandadas por Caroba, espécie de governanta da casa, que as utiliza para tentar conseguir algum dinheiro, pois pretende se casar com Pinhão, funcionário de Eudoro. Ela percebe que poderia, ainda, tirar mais algum proveito dessas situações equívocas, se articulasse o casamento de Dodô, filho de Eudoro, com Margarida (tão desejado por eles), e do próprio Eudoro com Benona, que tinham sido noivos no passado. Essas artimanhas dão origem a outras que vão assim compondo o enredo principal: o do avarento que fica sem o dinheiro que trasia escondido junto à imagem de Santo Antônio, pois com o passar do tempo esse dinheiro havia perdido o valor. Ao longo da história, Euricão invoca e questiona Santo Antônio, e se mostra dividido: ora se apegando a ele, ora à porca.

Nosso interesse pelo estudo da obra de Suassuna reside, portanto, na intenção de desvendar um pouco do universo de sua criação, conforme a epígrafe de Raquel de Queiroz do início desta introdução. Segundo ela, esse universo vem “dos flancos criadores do homem; e em arte a gente não quer astúcias intelectuais, mas vida pulsando, embora sem saber como pulsa e por que pulsa”, referindo-se ao estilo literário e ao processo de criação do escritor, nos comentários que faz à 9ª edição do romance *d’A Pedra do Reino* (2007).

A princípio, a obra *O Santo e a Porca*, que é um texto curto, também nos pareceu bastante simples, passando a impressão de que não encontraríamos elementos suficientes para um estudo mais amplo do processo de criação de Suassuna, o qual, entre outras questões, trata das inerentes ao contexto do homem nordestino. À medida que fomos mergulhando no universo do escritor, e nas várias teorias literárias e do teatro, fomos tomando consciência da complexidade da obra e visualizando o que o próprio escritor afirma ao comentar o momento de produção teatral no país, referindo-se aos meados e últimas décadas do século XX, mais propriamente a produção nordestina: “estamos vivendo a época elisabetana agora, estamos num tempo semelhante ao que produziu Molière, Gil Vicente, Shakespeare etc.” (Suassuna, *In: MAGALDI*, 2001 p. 236). Nessa observação, Suassuna sinaliza perceber uma aproximação do teatro nordestino aos clássicos da literatura mundial, contexto em que se faz presente a peça *O Santo e a Porca*. (idem p. 236).

É na realidade brasileiro/nordestina, portanto, numa visão de mundo contemporâneo, que Suassuna alia “à fé católica”, o universo popular e por vez

dramático, conhecido e vivenciado por ele, e também elementos e traços medievais para compor, assim, a base de seu processo de criação. Como afirma Magaldi, Suassuna:

Funde (...) em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. (idem, 2001 p, 236)

Da mesma forma observa Roberto Mesquita Ribeiro, na dissertação de mestrado *Entre ética e estética: o processo mimético da Farsa da Boa Preguiça*, referindo-se a essa obra do escritor: “trata-se de um texto (...), com fortes acentos épicos; um texto farsesco, mas portador de rupturas com a tradição da farsa; cômico, mas temperado por situações um tanto sérias.” (RIBEIRO, 2007 p.11).

Essas assertivas podem se aplicar à obra objeto deste nosso estudo, pois *O Santo e a Porca* é portadora de uma unidade, na qual estão presentes tanto elementos e traços da cultura popular - literatura de cordel – quanto elementos e traços eruditos; trata-se de um texto construído a partir de elementos da tradição popular nordestina, mas com raízes eruditas, em especial as da Comédia Nova grega, uma vez que o escritor recria, à maneira nordestina, a “popularidade da personagem do avarento,” bem como revela seu interesse em transpor para os dias atuais, para a realidade brasileira nordestina, “a história de Euclião: o debate íntimo de um indivíduo entre os bens materiais e os espirituais, a presença da avareza como pecado e a possibilidade de resgate do pecado pelo despojamento de todas as amarras terrenas” (Idem, p. 242). Da inserção e exploração dessa temática no contexto atual, o escritor trata da existência humana, como afirma em nota à 16ª edição da obra em 2007:

O Santo e a Porca apresenta a traição que a vida, de uma forma ou de outra, termina fazendo a todos nós. A vida é traição contínua. Traição nossa a Deus e aos seres que mais amamos. Traição dos acontecimentos a nós, dentro do absurdo de nossa condição, (...) a morte, por exemplo, não só não tem sentido como retira toda e qualquer possibilidade de sentido à vida. É desta traição que Euricão Árabe subitamente se apercebe, é esta visão perturbadora e terrível que lhe aponta os homens como escravos – como escravos fundamentais e não só do ponto de vista social (...), não fossem as preocupações, a cegueira voluntária e involuntária, as distrações e divertimentos, a covardia, tudo enfim que nos ajuda a “ir levando a vida” enquanto a morte não chega e que faz desta aventura – que se fosse sem Deus era sem sentido – um aglomerado suportável de cotidiano. (SUASSUNA, 2007 p, 23-24)

Segundo o escritor, ele se utilizou da condição da personagem Euricão de ser um estrangeiro, um árabe, tido no sertão dos sírios como “árabes e turcos enraizados”, para tratar da condição desterrada do homem: “Não temos aqui, cidade permanente”, citando Hebreus 13,14. E, assim, por meio do conflito de Euricão diante da perda da porca de madeira recheada de dinheiro, seu bem mais valioso, perde-se também o sentido de toda sua vida, pois “Euricão sacrificou toda sua existência a ela”. Suassuna, então, fala dos absurdos e falta de sentido da vida sem Deus; trata dos conflitos existenciais do homem diante dos absurdos e perdas na vida. Ao encontrar-se nessa situação, Euricão sente se só, sem direção, sem motivo para viver, já que “descobre de repente, esmagado, é que, se Deus não existe, tudo é absurdo. E, com essa descoberta, volta-se (...) para a única saída existente em seu impasse, a humilde crença de sua mocidade, o caminho do santo,” de Deus – representado na obra pela figura de Santo Antônio, muito venerado, em especial, no Nordeste - do qual foi aos poucos desviado “pela idolatria” de adquirir bens materiais, e garantia de estabilidade, de segurança, de poder, de mundo (Idem p.25).

O *Santo e a Porca* é permeada de jogos de situações e falas que remetem ao riso, ao humor, à ironia, entre outros, a elementos da farsa e da moralidade, não somente social, mas também filosófica. O foco de nosso estudo recai sobre esses elementos, que procuramos observar a partir dos intertextos e intratextos presentes na obra e da inserção da temática no contexto nordestino brasileiro.

Nosso estudo está dividido em três capítulos que tentamos interligar por meio da relação entre os elementos presentes nos gêneros mencionados, bem como na relação com a temática da avareza, trabalhada em outras épocas e abordada por Suassuna na atualidade.

Para contextualizar o universo de criação do escritor, desenvolvemos no **Capítulo I** uma apresentação do escritor com a inserção de reflexões de alguns críticos a respeito das relações entre suas fases de criação e os acontecimentos que marcaram sua vida pessoal e como esses acontecimentos parecem presentes na sua criação, bem como alguns apontamentos e estudos realizados por críticos que analisaram tanto o processo de composição das obras do escritor, consideradas

relevantes, quanto os aspectos que têm provocado questionamentos, polêmicas e críticas. Focalizamos, também, neste capítulo, os traços e elementos que evidenciam a presença de intertextualidade e intratextualidade, característica marcante do escritor, no seu processo de construção das obras. Para análise e observação desse aspecto na peça objeto de nosso estudo, tomamos como referência os teóricos Michael Bakhtin e Júlia Kristeva. São atribuídas ao primeiro as reflexões iniciais sobre intertextualidade como conceito de teoria e crítica literária, portanto a ideia de influência e apropriação de elementos e sentidos de um texto por outro, postulado pelo teórico como dialogismo. Após, discutimos as reflexões retomadas posteriormente por Kristeva na concepção da intertextualidade.

No Capítulo II, observamos especificamente a peça *O Santo e a Porca*. Nessa observação, procuramos identificar a relação existente entre essa obra de Suassuna e a peça *Aululária* do dramaturgo Plauto, por meio do intertexto, pois, como afirma o escritor, aquela seria uma adaptação da peça do dramaturgo latino, ou seja, Suassuna resgata o tema da avareza e o insere no contexto nordestino brasileiro. Segundo Magaldi, dois motivos são considerados decisivos no interesse do escritor pela obra de Plauto: seria a “popularidade da personagem do avarento,” (MAGALDI, 2001, p. 242), que, ao longo dos tempos, tem sido uma constante na sociedade, embora seu interesse maior pareça se debruçar sobre a possibilidade de “transpor para os nossos dias a história de Euclião”, que evoca uma reflexão a respeito do “debate íntimo de um indivíduo entre os bens materiais e os espirituais,” em que a avareza é percebida como “pecado e a possibilidade de resgate do pecador pelo despojamento de todas as amarras terrenas” (Idem p. 242). A partir dessa reescrita, Suassuna trata da moralidade e da farsa, como observa Magaldi, ao sabor, ou seja, à maneira nordestina.

Enquanto em *Aululária* Euclião encontra uma panela de ouro que teria sido enterrada no quintal de sua casa pelo avô e junta essa história à do casamento da filha da personagem com um senhor bem mais velho, mas muito rico, e esses dois fatos desencadeiam todo o enredo central do texto, recheados de artimanhas e manobras, na recriação da temática no universo nordestino Suassuna alia à literatura popular - de cordel - elementos e traços medievais, tecendo um enredo que tem sido apontado por críticos como mais complicado e criativo. Nessa releitura,

o escritor compõe situações, cenas e falas que provocam o riso, o humor, mas com certa dose de intenção nas indicações e reflexões que permeiam a obra, chamando a atenção para o “roteiro de um dos homens mais marcados pelo espírito do mal, até a salvação” (MAGALDI, 2001 p.242), representando, assim, todos os homens na sua liberdade de escolha. Suassuna parece evidenciar uma tendência ao existencialismo cristão, pois trabalha a personagem de Euricão no sentido de que este, ao deparar com a perda total, encontra-se entre duas possibilidades: evoluir, percebendo que o dinheiro, que a princípio representava sua única possibilidade de vida, era na verdade apenas uma distração, um meio e não a finalidade de sua existência; ou permanecer na ilusão, na condição de “cidade permanente” (idem p.242), sem entender o que aconteceu e sem possibilidade de escolha.

No capítulo III fazemos um breve percurso de observação da história da comédia, desde as consideradas primeiras manifestações teatrais surgidas na Grécia, passando por seus vários momentos ao longo dos tempos, até os dias atuais e seu significado e relação com a vida, com o contexto político-social de cada época. Observamos a relação entre comédia, riso, humor, ironia, farsa e moralidade filosófica presente na peça *O Santo e a Porca*, bem como a relação desses elementos com os presentes na *Commedia dell'Arte* e na obra de outros dramaturgos de diferentes épocas, como Plauto, Molière, Gil Vicente entre outros. Nessa observação, embasamo-nos nas concepções e teorias de: Aristóteles em *Arte Poética* (2006) e *A Poética Clássica* (2005), de Vilma Arêas em *Iniciação à Comédia* (1990), de Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008), de Henri Bergson em *O riso* (1980), de Georges Minois em *História do Riso e do Escárnio* (2003), e Wladimir Propp em *Comicidade e riso* (1992), entre outros.

Por meio dos jogos de situações, falas e gestos presentes em *O Santo e a Porca*, tentamos observar os pontos comuns entre comédia, riso, humor e ironia e de que forma se apresentam na farsa e na moralidade e que função desempenham na convivência social em diferentes épocas e contextos. Observações essas que nos permitem também identificar comportamentos relacionados ao avaro, aos vícios e às transgressões como alternativas de sobrevivência. Para isso, focalizamos a

personagem Euricão como referência, para tentar compreender, por meio da história e comportamento da personagem e seus desencadeamentos em determinado contexto, a relação desse tipo: Euricão, personagens e contexto de outras épocas, portanto, em aspectos universais.

Capítulo I

1.1 Apresentação do escritor Ariano Suassuna

Ariano Suassuna, considerado um dos maiores defensores dos produtos nacionais, das manifestações populares, em especial da Literatura de Cordel, oitavo dos nove filhos de João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar, nasceu em 1927, em João Pessoa capital da Paraíba, época em que seu pai era governador do Estado. Devido aos conflitos políticos que resultaram no assassinato do pai, Suassuna, ainda criança, muda-se com a mãe para Taperoá, interior do estado, região de origem de seus familiares e onde permaneceu até os quinze anos. Esse período que viveu no sertão o favoreceu a assimilar mais intensamente as tradições e costumes sertanejos, que já eram tradição de família, como ele próprio assinala, favorecendo, assim, que o escritor construísse seu universo ficcional.

Os primeiros estudos de Suassuna ocorreram em Taperoá, no período de 1934 a 1937, com os professores Emídio Diniz e Alice Dias. Foi nesse período que ele teve suas primeiras experiências nas caçadas e expedições nas fazendas São Pedro, Saco, Panati e Malhada da Onça, experiências presentes no imaginário literário do escritor e nas constantes referências a esses locais. Nessa época, também em Taperoá, ele ouve pela primeira vez um desafio de viola, e vê uma peça de mamulengo “- o teatro nordestino de títeres -” (SUASSUNA, 2007, p. 19).

No período de 1938 a 1941, época em que ainda vivia no interior, Suassuna teve como mestre de literatura seus próprios tios, Manuel Dantas Villar, que era considerado meio ateu, republicano e anticlerical, e Joaquim Duarte Dantas, tido como monarquista e católico. Entre as leituras sugeridas pelo primeiro estariam Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro e Euclides da Cunha; pelo segundo, Antero de Figueiredo (“Dom Sebastião”). Ainda, nessa época, leu *Doidinho*, de José Lins do Rego, obra comprada em Campina Grande – PB, por outro tio, Antônio Dantas Villar. (Idem, 2007, p. 20).

Em 1942, a família Suassuna muda-se para Recife, onde os irmãos mais velhos do escritor já estudavam. Ariano vai estudar no Colégio Estadual de Pernambuco, quando tem os primeiros contatos com a música erudita e a pintura.

Em 1945, aos 18 anos e já no Colégio Oswaldo Cruz, Suassuna publica seu primeiro poema intitulado *Noturno*, de características ainda simbolistas:

Têm para mim Chamados de outro mundo
as Noites perigosas e queimadas,
quando a Lua aparece mais vermelha
São turvos sonhos, Mágoas proibidas,
são Ouropeís antigos e fantasmas
que, nesse Mundo vivo e mais ardente
consumam tudo o que desejo Aqui.
Será que mais Alguém vê e escuta?

Sinto o roçar das asas Amarelas
e escuto essas Canções encantatórias
que tento, em vão, de mim desapossar.

Diluídos na velha Luz da lua,
a Quem dirigem seus terríveis cantos?

Pressinto um murmuroso esvoejar:
passaram-me por cima da cabeça
e, como um Halo escuso, te envolveram.
Eis-te no fogo, como um Fruto ardente,
a ventania me agitando em torno
esse cheiro que sai de teus cabelos.

Que vale a natureza sem teus Olhos,
ó Aquela por quem meu Sangue pulsa?

Da terra sai um cheiro bom de vida
e nossos pés a Ela estão ligados.
Deixa que teu cabelo, solto ao vento,
abrase fundamentalmente as minhas mãos...

Mas, não: a luz Escura inda te envolve,
o vento encrespa as Águas dos dois rios
e continua a ronda, o Som do fogo.

Ó meu amor, por que te ligo à Morte?

Este poema é a versão publicada, em 1945, no suplemento do “*Jornal do Comércio*”. Segundo registros, essa primeira publicação foi proposta pelo professor de Suassuna, à época Tadeu Rocha, que o encaminhou ao editor do suplemento Esmaragdo Maroquim. Há outra versão, de 1950, que apresenta algumas modificações em relação à de 1945.

Mas é na Faculdade de Direito, na qual entra em 1946, que Suassuna tem contato com pessoas interessadas em arte e literatura, convivendo com pintores, atores, poetas e romancistas. Sob influência de grandes clássicos e juntamente com um grupo de escritores e artistas locais, funda o Teatro do Estudante de

Pernambuco. Essa proposta seguiria em três grandes direções: levar o teatro ao povo, para o que as apresentações ocorriam em praças públicas, centros operários, pátios de igrejas e outros; propiciar aos integrantes do grupo a consciência da problemática teatral, a partir de estudos da dramaturgia universal, bem como da pesquisa e observação dos elementos que compunham as modalidades de espetáculos populares da região; por fim favorecer a criação de uma literatura dramática brasileira, de raízes nordestinas. Segundo pesquisas, esse grupo teatral montou, além de peças de Sófocles, Shakespeare, passando por Tchecov, Ramon Sender até Garcia Lorca, também peças originais brasileiras.

O TEP estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, que representa o que nossa tradição, nossos contos e mitos, nosso romanceiro e nosso espírito populares têm de mais verdadeiro e profundo. Embora tendo o teatro como atividade básica, realizou, sem dinheiro nem apoio, um movimento artístico completo, total, que lançou quase todas as artes, sendo escola de autores, encenadores, cenógrafos, mas também de pintores, músicos, poetas, novelistas, estudiosos das tradições e artes do povo; criou uma editora e lançou livros. (Borba Filho, In: SANTOS, 1999, p.40).

No período de 1946 a 1948, Suassuna publica seus primeiros poemas ligados ao romanceiro popular do nordeste na *Revista Estudantes* da Faculdade de Direito, no *Jornal do Diretório Acadêmico de Medicina* e em suplementos de jornais de Recife. Também nessa época, baseando-se no mesmo romanceiro popular do nordeste, escreve sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*.

Em 1948, Suassuna escreve a peça em um ato *O Desertor de Princesa* e, em 1949, a peça *Os Homens de Barro*, em três atos.

Em 1950, com a peça *Auto de João da Cruz*, inspirada em folhetos da literatura de cordel, recebe o Prêmio Martins Pena. Neste ano, forma-se em Direito pela Faculdade de Direito da atual Universidade Federal de Pernambuco e também retorna para Taperoá, região onde passou a infância, para se tratar de uma doença de pulmão. Durante o período que passou em Taperoá, escreve e monta, acompanhado por um terno-de-pífanos (pequeno grupo instrumental) de Seu Manuel Campina, a peça para mamulengos *Torturas de um coração, ou em Boca fechada não entra mosquito*. Essa peça seria re-escrita em prosa por volta de 1959, recebendo o título de *A inconveniência de ter coragem*, incorporada como primeiro ato da obra definitiva *A Pena e a Lei*.

O escritor retorna para Recife em 1952, ano em que escreve a peça *O Arco Desolado*, recebendo menção honrosa no Concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Em 1953 e 1954, escreve, respectivamente, as peças *O Castigo da Soberba* e *O Rico Avarento*, ambas em um ato: a primeira baseada em um folheto de cordel e a segunda, em uma peça popular tradicional de mamulengo. Em 1955, escreve *O Auto da Compadecida*.

Em 1956, ano em que escreve o romance *A História do Amor de Fernando e Isaura*, Suassuna deixa a advocacia, tornando-se professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco e escreve o *Manual de Estética*, publicado pelo diretório da Faculdade de Filosofia. No ano seguinte, casa-se com Zélia de Andrade Lima, com quem tem seis filhos. Ainda nesse mesmo ano de 1957, escreve as peças *O Casamento Suspeito* e *O Santo e a Porca* (esta última, objeto de nossa pesquisa), que recebe a medalha de ouro da Associação Paulista de Críticos Teatrais.

Em 1958, Suassuna escreve *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* e, neste ano, *O Auto da Compadecida* recebe a medalha de ouro da Associação Paulista de Críticos Teatrais. Ariano é considerado, pela Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Distrito Federal (Rio de Janeiro), o melhor autor nacional de comédia. Também neste mesmo ano recebe dois prêmios conferidos pela Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco.

Em 1959, escreve a peça em três atos *A Pena e a Lei* (que, na verdade, tem como parte a re-escrita de uma outra peça escrita em 1951), e recebe, pela segunda vez, concedidas pela Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco, as premiações que havia recebido no ano anterior. A peça *O Auto da Compadecida* é traduzida pela revista polonesa *Dialog, Rok IV, Pazdziernik nr.* com o título *História o Milosiernej Czyli Testament Psa*.

As peças *A Farsa da Boa Preguiça*, em três atos, e *A caseira e a Catarina*, em um ato, são escritas, respectivamente, em 1960 e 1962.

Em 1963, a University of Califórnia Press publica uma tradução que é versão em inglês de *O Auto da Compadecida* e, em 1964, as peças *Uma Mulher Vestida de Sol* e *O Santo e a Porca* são publicadas pela Universidade Federal de Pernambuco, saindo também uma tradução holandesa d'*O Auto da Compadecida*.

Em 1966, a peça *O Santo e a Porca* é publicada na Argentina. No ano seguinte, Suassuna torna-se membro fundador do Conselho Estadual de Cultura, atuando até 1973.

Suassuna, que sempre foi interessado no desenvolvimento e conhecimento das maneiras de expressão populares, e com a intenção de realizar uma arte erudita brasileira, como ele próprio afirma: “Buscando realizar uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura”, iniciou, no Recife, o Movimento Armorial, lançado em outubro de 1970, com o concerto “Três Séculos da Música Nordestina do Barroco ao Armorial” e uma exposição de escultura, pintura e gravura. Como o próprio escritor revela, propunha estimular a “Arte Armorial Brasileira” que tem como base comum a ligação “com o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeça ou pífano que acompanham seus “cantores”, e com a xilogravura, reconhecida na ilustração de capa das obras do escritor. O Movimento também estava ligado ao “espírito e forma das Artes e espetáculos populares” do Romanceiro. (NOGUEIRA, 2002, p.112).

No programa de lançamento do evento, Suassuna afirmou que:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeças dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa música barroca do século XVIII. (...) A unidade nacional vem do Povo, e a Heráldica popular está presente, nele, desde os ferros-de-marcar-bois e os autos dos guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatu e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol. (Suassuna, In: NOGUEIRA, 2002, p. 112).

Para o escritor, portanto, o nacionalismo não se apresenta como uma exaltação unanimista e nostálgica, mas como fonte de busca da diferença, da multiplicidade cultural.

Sobre o Armorial, escreveu Santos (1999, p.13) que se trata de uma “palavra sonora que evoca brasões e emblemas, palavra um pouco misteriosa que provoca estranhamento e chama a atenção”. Há registro de que esse movimento, por suas peculiaridades e localização regional precisa, e pela característica que seus integrantes afirmavam e assumiram de ser essencialmente nordestinos, a princípio passou a ser compreendido como uma espécie de ressurgimento do “espírito do Recife”. Ao longo dos anos passou por diferentes fases e, a cada uma, ressurgia com um novo nome, a exemplo de Movimento Regionalista e Tradicionalista de 1926. No entanto, Santos afirma que:

A referência à obra popular constitui o cimento do Movimento Armorial e lhe confere identidade na história da cultura brasileira. Orienta a pesquisa e condiciona a criação. Contudo não poderia ser exclusiva nem primordial – o movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um “material”, que procuram recriar e transformar segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifesta-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, como na multiplicidade das referências culturais. (SANTOS, 1999, p. 286).

Portanto, pesquisas, a exemplo das de Santos (1999), postulam que o Movimento Armorial revela sua própria originalidade e que os motivos de sua existência são revelados “a partir de obras, de encontros e intercâmbios entre artistas”, características que o tornam singular em busca de sua identidade na cultura brasileira:

Entre popular e letrado, entre oral e escrito, o Movimento Armorial desempenhou, na cultura brasileira, um papel original e talvez único. Reunir poetas e gravadores, músicos e escritores, pintores e homens de teatro, ceramistas e bailarinos num projeto cultural, num movimento, por menos codificado e formalista que seja, que parece um desafio no Brasil, onde a originalidade da criação artística e sua singularidade são consideradas dogmas. (SANTOS, 1999, p.21).

A experiência de recriação de uma poética popular que levou à descoberta do Movimento Armorial, bem como de sua posição na relação oral/escrito e

popular/letrado, segundo Santos, “não se encontra balizada pelos marcos de uma metodologia segura e experimentada.” Pois, na verdade, essa metodologia foi também construída a partir de um trabalho de investigação “crítica da literatura oral e popular”, que forneceu a base para a elaboração do movimento.

Nesse período de lançamento do Movimento, Suassuna publica, respectivamente em 1971 e 1974, pela Editora José Olympio, o romance *d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (primeiro capítulo do romance *d’A Pedra do Reino*), *A Farsa da Boa Preguiça e Seleta em Prosa e Versos*, com poemas, teatro, contos e ensaios. A partir dessa época, o escritor passa a ocupar vários cargos ligados à cultura.

Merece destaque, também dessa época, o poema que Suassuna escreveu em 1974, em homenagem ao pai, figura muito presente nos seus comentários, entrevistas e escrita no geral. Santos (1999, p. 94) observa que, no segundo volume do romance *d’A Pedra do Reino*, o escritor comete “sutis deslizos narrativos e bruscamente as lembranças do menino de três anos invadem a fala do narrador na evocação dos raros momentos vividos ao lado do pai, assassinado em 1930.”; o próprio escritor, ao comentar o exercício de escrita do romance faz constantes referências ao pai. Transcrevemos, aqui, o poema que Suassuna escreveu em sua homenagem.

*Fazenda Acauban
(Lembranças de Meu Pai)*

Aqui morava um Rei, quando eu menino
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da Sorte sobre o meu Destino,
Pulsava, junto do meu, seu Coração.

Para mim, seu Cantar era divino
Quando, ao Som da Viola e do bordão,
Cantava com voz rouca, o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia
eu me vi como um Cego, sem meu Guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua efígie me queima. Eu sou a presa,
ele a brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.

(SUASSUNA, p 99, 1974)

Em 1990, morre a mãe de Suassuna: figura sempre destacada, nos depoimentos/comentários do escritor como símbolo de força, coragem e determinação, a exemplo da passagem sobre a atitude da mãe após o assassinato do pai, para evitar que os filhos percebessem o perigo que rondava a casa: “nas vezes em que sua casa se encontrava cercada pela polícia, ela obrigava os filhos a cantarem o Hino de Princesa, sob o comando do irmão mais velho ao piano”.

Aquelas estranhas palavras que queimavam o vento assassino de Trinta cercavam nossa casa, com gritos, ameaças e cânticos cheios de ódio: João Dantas tinha matado o Presidente João Pessoa, longe, no Recife, e aquela multidão queria se vingar disso matando minha Mãe, Tia Filipa e “os cachorros de Pedro Justino Quaderna” [...] Ouço as notas clarinadas do canto enfurecido da *Vassourinha*, notas que corporificavam, para nós, o perigo, o fogo, a ameaça e o ódio da multidão. Parece que ainda estou ouvindo a voz amada de minha Mãe dizer para meu irmão mais velho: “- Esses miseráveis pensam que vamos nos humilhar? Manuel, meu filho, puxe aí o canto: para mostrar a essa gente quem somos nós e quem é seu Pai, vamos todos cantar o hino do Sertão, o *Hino de Princesa!*” Eu estava assombrado, sem entender bem o que era aquilo, mas cantei com meus outros irmãos, a plenos pulmões [...] (SUASSUNA/ORD, 121, apud SANTOS, 1999, p. 101).

Ainda a respeito da determinação e fortaleza da mãe, Suassuna revela que essas características foram trabalhadas em personagens femininos de sua obra, a exemplo da tia Filipa de *A Pedra do Reino*, Rosa de *Uma Mulher Vestida de Sol e Nossa Senhora d’O Auto da Compadecida*. Nesse mesmo ano de falecimento da mãe, Suassuna foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, aposentando-se como professor da Universidade Federal de Pernambuco em 1994. A partir dessa época, continua em contato com estudantes, com as aulas-espetáculos, inventadas por ele.

Em 1999, foi publicado, pela Editora da Universidade Federal de Pernambuco, o volume *Poemas*, obra que reúne uma coletânea de trabalhos de Suassuna, que, até aquele momento, eram praticamente desconhecidos do público - apenas alguns amigos do escritor sabiam e já havia tido contato com parte dessas produções. O material, no entanto, foi e é considerado tão importante quanto as demais peças e romances, uma vez que é na poesia de Suassuna, como afirma José Laurenio de Melo em nota à obra *O Casamento Suspeito* (p.12, 2008), que de fato “reside talvez o núcleo de tudo mais “. Isso porque, sua poesia, observada no

conjunto, é considerada como “uma complexa narrativa mítico-dramática balizada pelo diálogo com poetas antigos e modernos, eruditos e populares, num arco que se estende de Homero e Dante a Manuel Bandeira e ao cantador Manuel de Lira Flores.” (MELO, In: SUASSUNA, 2008, p.12).

Em outubro de 2000, precisamente no dia 09, quando completa 70 anos da morte do pai, Suassuna toma posse na Academia Paraibana de Letras. Nesse mesmo ano, também recebe da Universidade Federal do Rio Grande do Norte o título de doutor *Honoris causa* e estreia no cinema uma adaptação da peça *O Auto da Compadecida*.

1.2 Obras do escritor: intertextualidade e intratextualidade

Conforme o *E- Dicionário de termos literários*, a palavra intertextualidade traz consigo, na sua própria constituição, o significado de relação entre textos. Isso, desde que o texto seja tomado em um sentido amplo, “como um recorte significativo feito no processo ininterrupto de semiose cultural (...), na ampla rede de significações dos bens culturais, pode-se afirmar que a intertextualidade é inerente à produção humana.” (*E- Dicionário. Carlos Ceia*).

O diálogo entre textos, em que um, sob influência do outro, apropria-se de elementos discursivos e sentidos deste, incorporando esses recursos ou transformando-os, nos remete à ideia de dialogismo postulada por Bakhtin e posteriormente retomada por Kristeva sob a abordagem de intertextualidade. Apesar de este conceito estar ligado ao nome de Kristeva, estudos vinculam a Bakhtin as primeiras reflexões sobre intertextualidade como conceito de teoria e crítica literária, uma vez que sua concepção de linguagem se encontra alicerçada na intertextualidade, conforme comentários de Barros e Fiorin:

Em resumo, Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Examina-se, em primeiro lugar, o dialogismo discursivo, desdobrando em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, o da intertextualidade no interior do discurso. (BARROS e FIORIN, 1999, p.2).

Podemos inferir que a intertextualidade na abordagem bakhtiniana é a das vozes que dialogam e problematizam-se no interior do texto e, assim, expandem-se a outros textos. Em relação à obra literária, o teórico afirma que a palavra não pode ser considerada de forma isolada, pois ela carrega as interações, as relações que se estabelecem nas “superfícies textuais”, ou seja, onde se encontram em diálogo várias obras: a do contexto em questão, a atual, e a de contextos anteriores.

Camargo (2009), ao falar sobre o texto espetacular e o palimpsesto, no artigo *A Pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo*, observa que:

Palimpsesto é um conceito que tem sido utilizado, principalmente na análise literária, para evidenciar assim possíveis textos contidos, citados, parodiados, plagiados, imitados em um texto principal de análise, revelado pelo olhar analítico do crítico. Mais um procedimento metafórico descobrindo relações com o texto evidente, revelado pela crítica. (CAMARGO, 2009, p. 4).

A partir desse conceito, o pesquisador faz uma reflexão sobre o encontro e cruzamento de textos durante a encenação, representação teatral, uma vez que, segundo ele “o tablado, a cena, é o meio que os carrega e os exhibe, em seus vários e diferentes textos, num diálogo de imagens” ideia que, embora carregada de outros elementos que a torna mais complexa, também remete ao dialogismo de Bakhtin, à intertextualidade. Neste diálogo complexo apontado pelo pesquisador, entram em cena, além do texto verbal/escrito, vários outros como:

(...) o texto do cenário, dos gestos, dos figurinos, das músicas, da iluminação, textos que conformam outras unidades que são, ao mesmo tempo, semiautônomas e semifechadas no complexo espetacular, pois existem apenas em sua múltipla relação espetacular, não existem em si, mas se revelam pelos traços justapostos tecidos pela crítica, pelos produtores, pela audiência ou pelo encontro ocorrido. (idem p. 5).

Genette, ao teorizar sobre a prática (considerada medieval) do palimpsesto, que consiste na escrita de um texto sobre outro, expande essa ideia afirmando que “no sentido figurado, entendemos por palimpsestos todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” já que nas relações cumulativas encontra-se “tudo aquilo que coloca um texto em relação manifesta ou secreta com outros textos” (1982, p. 12), evocando assim a intertextualidade.

Também para Schneider:

O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma 'primeira' vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apóie sobre o já-escrito. (SCHNEIDER, 1990, p.17, *apud* E- Dicionário. Carlos Ceia).

Como observam os teóricos, a intertextualidade é inerente à produção do texto, em especial o literário, bem como na recepção deste, uma vez que o leitor e a literatura, o literato se valem, consciente ou inconscientemente, desse recurso intertextual nesses dois momentos.

É, portanto, à luz das afirmações desses teóricos a respeito do diálogo entre textos que passamos a observar a intertextualidade na obra do escritor Ariano Suassuna, que, ao comentar sobre seu processo de criação, confessa a apropriação e a re-escrita de diferentes produções, indo dos folhetos de cordel aos clássicos ibéricos medievais. Em determinados casos, em que o escritor se vale dessa apropriação para re-elaboração/re-escrita e construção de seu texto, a intertextualidade torna-se explícita, pelas recorrentes repetições em diferentes publicações (intratextualidade) de situações e tipos. Motivo pelo qual tem sido alvo de duras críticas que comentaremos mais adiante.

Para nossa observação desse processo de construção, partiremos da peça *Uma Mulher Vestida de Sol*, escrita em 1945, por ser esta tida como a primeira tentativa de Suassuna de re-escrita do *Romanceiro Popular Nordestino* e início de sua carreira no teatro. Para Hermilo Borba Filho, com essa peça Suassuna chegava:

(...) para comprovar tudo aquilo que pregávamos e, se para nada mais tivesse servido o TEP, teria servido para revelar um autor de características universais como ele. Escrevi, naquela época: "Tenho a impressão de que o Nordeste encontrou em Ariano Suassuna o seu poeta dramático mais capacitado para transformar em termos de teatro os seus conflitos e as suas tragédias." O futuro, já agora presente, confirmou tudo. (BORBA FILHO, *apud* SUASSUNA 2006, p. 18).

Segundo Suassuna, a escrita da peça teve como base o romance popular do sertão de José de Souza Leão. Ele conhecia esse romance em duas versões,

escolhendo a que ouviu quando ainda pequeno em Taperoá, uma versão simples e trágica, que conta a história de “um coronel, enciumado do amor da filha por José de Souza Leão, mata-o, sendo por sua vez morto pelo pai do herói. É uma das histórias que se cantam nas feiras, cada uma delas um esboço de drama.” (FILHO, *apud* SUASSUNA, 2006 p. 19). Ele buscou preservar, na peça, “o que há de eterno, de universal e de poético no nosso riquíssimo cancionário onde há obras-primas de poesia épica,” – ou seja, a fase conhecida por pastoreio. Assim, Suassuna pôde ver seu drama representado para o povo, o que considerou ser o retorno à sua própria origem.

A peça foi re-escrita em 1957 quando o escritor, que era protestante, já havia se convertido ao catolicismo. Com isso, o caráter considerado puritano da primeira versão foi diluído na segunda e esta “ganhou uma atmosfera de amor e violência comparável à das elisabetanas, principalmente as de John Ford (...), que, como Suassuna, une os elementos sangue, honra, família, incesto, nas exatas medidas dramáticas”. (FILHO, *apud* SUASSUNA, 2006, p. 19). Segundo Borba Filho, Suassuna segue rigorosamente a “tradição clássica elisabetana”, uma vez que trabalha no universo trágico a comicidade dos personagens, tidas como ridículas (embora poéticas), como o Bacharel Orlando de Almeida Sapo e o Delegado de Polícia, que representam o oposto dos demais personagens. Outro elemento da peça que caracterizaria a fidelidade a essa tradição estaria no jogo do uso ora da prosa ora do verso.

No conjunto, a obra do escritor traz consigo esse universo dialógico, intertextual, uma vez que o escritor no processo de re-escrita, re-elaboração de folhetos de cordel e outros textos da cultura popular, evidencia não somente os traços e elementos desse contexto, como também de clássicos da literatura e dramaturgia universal que também se fazem presentes na sua criação. Esses elementos que marcaram desde o início sua carreira, e passaram no decorrer dos anos por um processo de re-elaboração, sendo aperfeiçoados até atingirem certo amadurecimento, são os recursos que deram direção à sua produção literária. Esse processo é caracterizado pelo aspecto de sua obra encontrar-se centrada no compromisso “entre a re-elaboração do material de origem popular e o refinamento

dos meios de que dispõe um escritor culto, no pleno domínio dos recursos de seu ofício” (MELO, In: Suassuna, 2008, p.13). Esses aspectos são considerados árdios e responsáveis pelo equilíbrio que Suassuna conseguiu atingir com sua formulação estética da “arte armorial” em especial na escrita do romance e de várias peças teatrais. Com essas observações, podemos inferir que Suassuna, a partir de uma trama bastante trabalhada na intertextualidade de grandes dramaturgos, em comunhão com a re-escrita da literatura nordestina, escreveu peças que tratam de questões atuais, o que “lhe garante a comunicação com as plateias do mundo inteiro”. Os próprios recursos utilizados pelo escritor, como a simplicidade da escrita, o diálogo objetivo e direto, a comicidade das mais variadas situações que a todos contagia, a sua proposta “do jogo cênico e do texto como abertura para um teatro anti-ilusionista, e uma visão religiosa da vida que o seu ideário pessoal embebe de humanismo cristão e de esperança” são considerados veículos que possibilitam essa comunicação além fronteiras. (MELO, In: SUASSUNA, 2008, p.13). Nesse sentido escreve Nogueira:

A dialógica vida e idéias revela um Suassuna universal, que se põe questões existenciais comuns a todos os homens de todos os tempos e lugares, e favorece a unidialidade que enfoca a diferença num primeiro instante, mas esforçando-se em ultrapassá-lo, para amplificar o olhar na direção de territórios mais amplos.(NOGUEIRA, 2002, p.17)

Estudos apontam os sonhos utópicos da personagem Quaderna, o herói do romance *A Pedra do Reino* (1971) de Suassuna, como semelhantes aos de um Dom Quixote. Quaderna seria, portanto, uma apropriação do aspecto idealista de Dom Quixote. (SANTOS, 1999, p 81). Da mesma maneira, Suassuna teria se inspirado nos contos de *Malazartes* para a criação das personagens João Grilo e Chicó de o *Auto da Compadecida* e o Benedito de *A Pena e a Lei*. O escritor adota também tipos de personagens de fontes como folheto e mito, a exemplo de João Grilo (*Auto Compadecida*) e Canção (*Casamento Suspeito*); aproxima ainda passagens de peças, como o caso da cena de *Hamlet* em que a personagem Polónio se esconde atrás da cortina, que, em *O Casamento Suspeito*, é re-elaborada para a cena de Gaspar, que também se esconde atrás de uma cortina para desmascarar Lúcia, Roberto e Susana:

Gaspar – Canção, eu vou-me embora! Estou em tempo de morrer de medo.

Canção – Não, precisamos de alguma coisa para dizer a Geraldo. Fique escondido aqui. De acordo com o que eles disserem, a gente faz o plano.

Gaspar – E se eles não vierem?

Canção – Não se incomode não, que eles vêm me procurar.

(...)

Canção – Esconde-se, homem de Deus! Assim está bom. Depois, corra e vá me contar tudo.

GASPAR se esconde atrás de uma cortina e Canção sai para a rua. Entram LÚCIA, ROBERTO e SUSANA. (SUASSUNA, 2008, p. 45)

Podemos destacar como elementos de intratextualidade na obra de Suassuna as repetições de tipos de personagens em diversas obras, como o das duplas astuciosas João Grilo e Chicó em *o Auto da Compadecida* e a responsável pelas manobras e artimanhas Caroba e Pinhão em *O Santo e a Porca*; e também Canção e Gaspar em *o Casamento Suspeito*. Para Santos, essas personagens “retratam a gama de pobres coitados viventes do Sertão em toda a sua variedade (cangaceiros, beatos, retirantes, cantadores, mentirosos, valentões, sedutores etc.)”, evidenciando assim alguns tipos que têm ligação com as histórias dos folhetos de cordel. (SANTOS, In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2000, p. 152).

Os disfarces também se repetem com certa frequência na obra do escritor, a exemplo de alguns que ocorrem em *O Santo e a Porca*, como:

a) de Dodó que se passa por outra pessoa para namorar Margarida, filha de Euricão:

Entra MARGARIDA atraída pelo rumor. Vem acompanhada de DODÓ VICENTE, disfarçado com uma horrível barbicha, com a boca torta, com corcova, coxeando e vestindo de preto. (SUASSUNA, 2007 p. 35).

MARGARIDA – O melhor é a gente confessar tudo, querido. Não agüento mais essa agonia. A todo instante penso que meu pai vai reconhecer você.

DODÓ – Não está vendo que é impossível, meu bem?

Quando seu pai me viu pela última vez, eu era um menino. E com essa corcova, essa roupa, essa barba... Não é possível de jeito nenhum! (idem p. 43).

b) de Caroba, sabendo do passado de Benona e Eudoro e do interesse que ela ainda nutre pelo namorado do passado, aproveita dessa situação para arquitetar os casamentos, dos quais vê a possibilidade de tirar proveito, articulando um encontro à noite, às escuras, de Benona com Eudoro, em que aquela se passe por Margarida, verdadeiro interesse de Eudoro naquele momento.

CAROBA - É o tempo que passou Dona Benona!

BENONA - Você acha?

CAROBA - Não tenha dúvida, ele continua no mesmo entusiasmo! Chegou até a pedir que eu arranjasse uma entrevista dele com a senhora!

BENONA - Uma entrevista? Quando?

CAROBA - À noite, quando o povo estiver dormindo.

(...)

BENONA - E se alguém acordar?

CAROBA - A senhora vem disfarçada. Veste um vestido de Dona Margarida. Se alguém acordar, a senhora faz que é ela, que veio rezar, e ninguém desconfia. De noite, é fácil.

Os mesmos recursos dos disfarces ocorrem em *A Pena e a Lei*, onde a personagem Cheiroso se passa por Jesus se cobrindo com um manto; em *O Casamento Suspeito*, as personagens Gaspar e Canção se travestem, para o primeiro se passar pelo juiz e o segundo pelo Frei Roque; assim como inúmeros disfarces das personagens na *Farsa da Boa Preguiça*, a exemplo nas cenas em que:

Entram SIMÃO e NEVINHA, esfarrapados, com sacos de viagem às costas. (SUASSUNA, 2003, p. 228).

(...)

Aparece MIGUEL, como mendigo, e com máscara de cego. (idem p. 271).

(...)

Entra SIMÃO PEDRO, como velho mendigo, e de modo parecido com o de SÃO MIGUEL. Bate palmas, no limiar. (idem p. 281).

Assim segue toda a peça, com personagens travestidas de divindades, humanos e demônio.

Traços de intertextos recorrentes no conjunto da obra de Suassuna são também os do mundo rural da Espanha de García Lorca (povoados de ciganos, bois e cavalos), que é recriado pelo escritor em relação ao sertão nordestino.

O que se oculta e se revela na obra do escritor são consideradas, na sua essência, metáforas - “que mantêm a riqueza simbólica e redimensionam o lugar do *Outro* e o sentido do *Anthropos*” (NOGUEIRA, 2002, p. 17) - em um complexo entrelaçamento.

A obra de Suassuna é percebida não como categorização armorial, mas como aquilo que rompe esse limite, podendo ser compreendido “como uma estratégia de explicação do ideário” do escritor. Isso porque sua narrativa revela “uma visão de mundo barroca preñe de religiosidade e a confluência entre a reversibilidade e a irreversibilidade do tempo”, e é tratada de maneira a revelar um estilo considerado áspero, forte e até insano. Essas marcas podem ser observadas, por exemplo, “na

temática da pedra” - que em suas obras se revela por meio do sonho e da paixão – presença constante no universo do escritor. (NOQUEIRA 2002, p. 129)

A realização de uma leitura mais cuidadosa das obras de Ariano Suassuna nos remete às diversas influências assimiladas pelo escritor, com as apontadas nos parágrafos anteriores, bem como as do escritor português Gil Vicente e as do dramaturgo romano Plauto. Essas influências vão emergir com o entrecruzamento de textos que o escritor faz ao adaptar narrativas populares do cordel a do teatro europeu, criando um modo particular seu, no qual preserva a linguagem popular, com escrita e construção gramatical consideradas eruditas.

Na realização de seu trabalho, tem como suporte não somente as histórias e casos narrados e contados em prosa e verso, mas “também as próprias formas da narrativa oral e da poesia sertaneja” que foram assimiladas e re-elaboradas por ele. (MELO, In: SUASSUNA, 2008, p.13).

O escritor chega a utilizar, como base para suas recriações, por várias vezes, um mesmo tipo, e isso tem sido motivo de árduas críticas que ele mesmo comenta no texto de entrega definitiva da peça *O Casamento Suspeito*.

Creio que, de todas as que montei, foi esta a mais atacada. Os pontos mais visados eram referentes às minhas repetições e vulgaridades. Disseram, por outro lado, que eu estava repetindo tipos e situações já usados no Auto da Compadecida e, por outro, que empregara, nesta comédia, mais do que na primeira, meios vulgares e grosseiros de comicidade, além de criar personagens sem sentido. (SUASSUNA. 2008, p.21)

Quanto à crítica de criar personagens sem sentido, Suassuna afirma não poder avaliar se seria justa ou não. Mas a respeito da repetição de tipos e situações e também do emprego de meios vulgares e grosseiros, o escritor diz que essas críticas partem de ideia de teatro e de concepção de mundo totalmente diferentes e inconcebíveis às dele. Segundo ele, quanto à repetição de personagens, o que fez foi “um processo clássico de recriação de tipos já existentes numa comédia popular, no caso a tradição do *Romanceiro Popular Nordestino*”. E remete a Molière e Goldoni, comentando que esses dois grandes dramaturgos recriaram os tipos da comédia popular mediterrânea. No caso de Molière, inclusive, alguns de seus personagens se parecem com de Scapin; e Goldoni foi mais longe, pois não se

preocupou em transpor, para suas peças, personagens da tradição popular, sem nem mesmo mudar seus nomes nas diferentes peças. E comenta:

Na invenção de certos personagens (...), o que fiz foi um processo clássico de recriação de tipos já existentes numa comédia popular, no caso a tradição do *Romanceiro Popular Nordestino*. No mesmo sentido – se bem que com outra medida, é claro, porque se tratava de dois gênios - Molière e Goldoni recriaram os tipos da comédia popular mediterrânea. Não se preocupou, o primeiro, com o fato de o *Sganarelle* do Dom Juan parecer com o Sylvestre de *Les fourberies de Scapin*; de serem semelhantes e terem problemas semelhantes o *M. Jourdain* de *Le bourgeois gentilhomme* e o *George Dandin*; (...) Não se incomodou o segundo de escrever peças em que os personagens eram diretamente transpostos da tradição popular, esquemática e fixa, não se dando sequer ao trabalho de mudar seus nomes de peça para peça. E assim, toda uma tradição clássica do teatro e da novela. (SUASSUNA. 2008, p. 21).

Segundo o autor, agia-se assim não por falta de criatividade, e ironiza: “era o que faltava, acontecer isso com Molière, Goldoni ou Shakespeare!”, mas agia-se assim porque o uso desses recursos,

(..) firmava uma tradição e um estilo, valorizava o que já existia na consciência coletiva, aproveitava, com maior solidez, uma arquitetura preexistente e que já recebera, na sanção coletiva, o selo de uma perenidade que só um orgulho muito tolo deixaria de lado em nome da criação exclusivamente individual. (SUASSUNA, 2008, p.22).

Assim, o autor aponta para a intertextualidade que faz de grandes dramaturgos desde a Antiguidade até os contemporâneos, bem como para a intratextualidade recorrente em sua obra, por meio da qual trata de questões atuais, a exemplo do tema da avareza, semelhança das personagens e do enredo que ocorrem em *O Santo e a Porca*, trabalhados por Plauto em *Aululária* e também por Molière em o *Avarento*, assunto que abordaremos mais adiante.

Com esses recursos, Suassuna, insere em sua obra traços da tradição clássica tanto do teatro quanto da novela, ou seja, na verdade, longe de significar falta de imaginação a que ele – ironiza - “era o que faltava, acontecer isso com Molière, Goldoni ou Shakespeare!”, na verdade esse procedimento “firmava uma tradição e um estilo, valorizava o que já existia na consciência coletiva (...), e que já recebera, sanção coletiva (...), que só um orgulho muito tolo deixaria de lado em nome da criação exclusivamente individual.”

Para Suassuna, considerar o mundo dos personagens que ele retrata como pobre e a sua repetição estéril revelam desconhecimento e falta de respeito ao que

de mais rico temos, que são nossas raízes. Lembra ainda que: “Se a tradição popular nordestina é pobre, não será mais do que (...) a da *Commedia dell’Arte* que aqueles gênios renovaram e cujos tipos eram poucos e esquemáticos.” Isso é desconhecimento do que Ortega Y Gasset chamou de “a realidade mais eficiente do teatro” e que é, como afirma Suassuna, “a tradição do teatro grego e romano, do elisabetano, do espanhol e francês clássicos, do goldoniano (...), do teatro que considero o grande teatro e que se opõe ao contemporâneo - o *teatro em ruína*”. (idem p.23)

À crítica que adjetiva de vulgares os meios cômicos que Suassuna utiliza em suas obras, ele se defende dizendo: “prefiro o rasgado e franco riso latino, que inclui, entre outras coisas, uma loucura sadia, uma sadia violência e um certo disparate”, ao que “eles” consideram como humor educado e delicado. (idem p. 23) E, mais uma vez, lembra os grandes nomes e personagens da dramaturgia que têm sido qualificados por sua “vulgaridade”: Falstaff e Scapin.

Na recriação dos textos populares reside a intertextualidade trabalhada por Suassuna, que utiliza o cordel, o bumba-meu-boi, o mamulengo, misturando o popular ao erudito, como o próprio autor cita nos prefácios e entrevistas. Essa sua prática se inspira não só em textos da Idade Média, mas também em criações que vão de Shakespeare à Bíblia. A respeito de seu processo de criação/recriação comenta o escritor que não faz distinção entre cultura popular e a erudita e, que a cultura brasileira, em especial a cultura popular brasileira não está ameaçada, e mesmo que queiram matá-la não será possível, não conseguirão, pois ela é resistente. E com essa mesma convicção defende a cultura popular nacional e, em especial, o romanceiro popular nordestino.

Ao comentar o romance *d’ A Pedra do Reino*, Nogueira (2002, p. 40) diz que “o sopro forte do mito no universo suassuniano desenrola-se no terreno da epopeia (...) ultrapassando o realismo, aproximando o homem do divino.” Também Santos (1999, p.77) observa que o escritor, na tentativa de “interpretar e decifrar o real e mítico do Sertão, de fornecer uma visão total do mundo,” constrói uma visão épica em sua obra. Isso porque, segundo a pesquisadora, os “mitos que emergem de suas narrativas se imbricam” aos da espécie de sertão sonhoso, o que remete à ideia de teia presente em *A Pedra do Reino*, especificamente no Folheto XXXVII, que traz o

nome de *A Teia do Meu Processo*, um dos vários que compõem o romance ainda em construção. E continua destacando passagens de outras obras do escritor que também sugerem uma teia, cujos pontos são unidos pelos sonhos, enigmas, segredos e temas do mundo do qual fazemos parte. Assim, ela revela a forma particular do escritor de “jogar com certos sentido que se escondem atrás das palavras, principalmente as de sentido ambíguos e polivalentes” (idem p. 77), sendo o mito carregado dessa singularidade. Com essa “presença constante e essencial do mito, a narrativa rebrilha sob o sol caótico e revigorante da eterna tensão entre sonho e realidade”, aspectos facilmente percebidos em várias obras de Suassuna. (idem p.77)

Sobre o mito, Lévi-Strauss (1997) observa que “a [sua] ordem (...) exclui o diálogo”, porque eles seriam a repetição das mesmas coisas sempre.

Para a composição final da peça *A Pena e a Lei*, Suassuna re-escreveu cenas do texto *Torturas de um Coração ou em Boca fechada não entra mosquito* e do *Auto da Compadecida*, entremeadas, como ele próprio afirma, por uma peça escrita por último, *O caso do novilho furtado*, já que todas tinham os mesmos personagens.

Sábato Magaldi (2005, p.152) comenta que o “Mamulengo de Cheiroso”, na apresentação da peça, chama a atenção para o título, evidenciando o que será visto - “verão funcionando algumas leis e castigos que se inventaram para disciplinar os homens” -, revelando as intenções que direcionaram o escritor. Nesse caso, Suassuna teria dissolvido “a pureza tradicional dos gêneros ao inscrever a obra como tragicomédia lírico-pastoril, drama cômico em três atos, farsa de moralidade e facécia de caráter bufonesco”. (idem p.152) Para o crítico, Suassuna conseguira êxito justamente nessa re-escrita, que junta o popular ao erudito, o local ao universal, mas com o devido cuidado de não cair no “populesco”, já que lançara mão do arcaico – considerado medieval – e o trabalhara no sentido de suavizá-lo por meio da criatividade, da leveza e da espontaneidade e improvisação dos diálogos, marcas próprias da “linguagem popular”. Lembra também que justamente nessa tentativa de fusão, em que muitos escritores terminam fracassando, é que Suassuna atinge sempre seu grande feito. (idem p. 152)

O crítico considera muito ousada e corajosa a iniciativa de Suassuna em antecipar, na fala de seus personagens Cheirosa e Cheiroso - este último uma espécie de seu porta-voz -, sua justificativa pelas passagens nas quais retoma, parcialmente, recursos cênicos de outros textos seus, a exemplo do Cristo entre os personagens no céu, que inspira à Cheirosa o comentário: “Vão dizer que você não tem mais imaginação e só sabe fazer agora o *Auto da Compadecida*”; ao que replica Cheiroso: “Isso é fácil de resolver: na próxima peça, em vez de o personagem ser sabido, é besta,(...) em vez de tudo se passar no céu, se passa no inferno. Aí eu quero ver o que é que eles vão dizer.” Tal ousadia, para Magaldi, possibilitou que Suassuna realizasse o texto mais complexo e maduro até aquele momento, enriquecendo “o repertório brasileiro com uma inegável obra-prima.” (MAGALDI, 2005, p.152).

O processo de construção da peça é considerado engenhoso, como indicam as rubricas do primeiro ato: “deve ser encenado como se tratasse de uma representação de mamulengos”; do segundo, representação em meio-termo, entre boneco e gente, “com alguma coisa de trôpego e grosseiro que sugira a incompetência, a ineficiência, o desgracioso e material que, a despeito de tudo, existe no homem”; e do terceiro, atores com rosto e gestos teatralmente normais, indicando que “só então, com a morte, é que nos transformamos em nós mesmos.” (idem, p.152).

Assim, trata-se de uma peça que diverte, mas também analisa as questões sociais a partir de uma proposta que vai do mamulengo, do boneco irresponsável, ao homem na sua plenitude diante de Deus. A partir do teatro de mamulengos e de histórias populares de cantadores nordestinos, Suassuna mescla seu texto de auto, farsa e sátiras de costumes. Com isso, o traço marcante de sua narrativa - a moral - faz-se presente na peça, e o trágico é suavizado pelo cômico e pelas cantorias nordestinas. Em síntese, *A Pena e a Lei* é uma peça que aborda várias temáticas, que partem do ridículo até as bases do sério, da cultura popular até as bases eruditas. (idem p.150).

A música é outro elemento intertextual presente em Suassuna “seja pela influência do teatro de mamulengo, que a fundamenta, seja pela do folheto, citado muitas vezes ou usado como modelo em obras quase inteiramente cantadas”, com

destaque especial em *A Pena e a Lei*, revelando diferentes ritmos nordestinos. (VASSALLO, 2000, p. 152).

Ainda, a respeito da presença marcante da música na obra de Suassuna, Santos (SANTOS, 1999, In: *Cadernos de Literatura*, nº10, 2000, p. 98) observa que: “a constatação de que a cultura popular nordestina mantém características medievais – sendo a primeira delas a força poética da voz – leva Suassuna a certas escolhas na sua maneira de recriar os elementos populares dessa força poética, em especial no que se refere ao campo musical. Nessa recriação, a teoria musical por ele elaborada tem em vista a música erudita - “ecos de músicas de corte nos romances ibéricos, influências do canto gregoriano e outros” - presentes na popular. Nesse processo, comenta Santos, há anacronismo, em que o armorial “tenta manter uma coerência interna através da escolha de seus instrumentos de recriação.” E destaca ainda que “o Barroco ibérico – ao qual Suassuna se refere em múltiplas ocasiões – representa, por sua vez, outro anacronismo, ao evidenciar a influência notável dos motes medievais.”

Em nota à obra *Auto da Compadecida* (2005, p.179), Braulio Tavares observa que a maioria das comédias teatrais de Suassuna, “procura recuperar e reproduzir mecanismos narrativos da comédia medieval e renascentista da Europa e da comédia popular do Nordeste.” O crítico destaca que a característica importantíssima “desse tipo de teatro é seu caráter tradicional e coletivo”, lembrando que, nesse caso, a fidelidade a determinada tradição chega a ter mais importância que a originalidade individual, já que o escritor escreve com a colaboração, mesmo que implícita, de toda uma comunidade. Isso de certa forma é sempre reafirmado pelo escritor - como já mencionamos - ao revelar que em sua recriação repete tipos e situações, caracterizado como “um processo clássico (...) já existente numa comédia popular, no caso a tradição do *Romanceiro Popular Nordestino*”, no qual estão presentes as narrativas de toda a tradição de um grupo.

Apesar de os episódios utilizados pelo escritor para composição de suas peças serem considerados de “uma mecânica narrativa simples e divertida”, grande parte delas tem como pano de fundo a sátira social e trabalha com questões que revelam imagens fortes e de impacto imediato, como: os casos das falsas morte e ressurreição; do dinheiro que é colocado nas condições de excremento; da pessoa

que se cega pela ambição; da pessoa que se torna vulnerável a certas trapaças - incapaz de enxergar o absurdo passa a acreditar nas histórias mais inusitadas; das sentenças severas de determinado juiz sendo “diluídas pelo perdão” de outro benevolente; entre outros. (idem *Auto da Compadecida*, 2005, p. 183).

Braulio Tavares observa ainda que esses episódios “são como figuras que ilustram um texto, ou como canções já prontas que surgem a certa altura em um musical. Mantêm sua unidade original, mas são revistas noutra contexto” (Idem. *Ibidem*), ou seja, a partir de sua re-escrita, têm a oportunidade de serem renovadas e a especial função de enriquecer um novo contexto.

Quanto às críticas pela apropriação, por exemplo, de personagens como João Grilo, Suassuna argumenta que esse processo não só renovou o protagonista, mas uniu o teatro e o cordel nordestino, ao mesmo tempo em que homenageou o herói do romance *As proezas de João Grilo*, de João Martins de Athayde (1877 – 1959), e também “um vendedor de jornal astucioso que conheci[era] na década de 1950 e que tinha este apelido”. Comenta ainda que, anos depois, descobriu por meio de José Cardoso Marques ter existido, também em Portugal, um herói picaresco com o nome de João Grilo. A grande novidade inserida na personagem foi a parceria do inofensivo e mentiroso Chicó, que, segundo o escritor, nasceu de uma pessoa que havia conhecido em Taperoá. Com esses tipos - o palhaço e o besta - o escritor tratou também da tradição circense dos tipos que já fazem parte do imaginário coletivo, escrevendo assim a partir de situações e personagens da tradição antiga, mas de maneira considerada extremamente nova. (*Auto da Compadecida*, 2005, p. 184 – 185).

Faz-se constante na obra do Suassuna a presença do malandro, representado sempre nas duplas João Grilo e Chicó, ou Canção e Gaspar que, segundo Santos (1999, p. 252), “corresponde[m] a uma separação de personalidade dupla do pícaro-malandro do folheto – o esperto que sobrevive graças a sua inteligência e sua vivacidade, por um lado e, por outro, o herdeiro da sabedoria popular que se expressa em provérbios e adivinhações.” A forma de expressão dos respectivos personagens d’O *Auto da Compadecida* e *Um Casamento Suspeito*, Chicó e Gaspar, sempre se dá por meio de provérbios. O mesmo ocorre com Simão na *Farsa da Boa Preguiça*, Benedito em *A Pena e a Lei* e Pinhão em *O Santo e a*

Porca. Essa característica da citação proverbial, além de desempenhar um sentido figurativo popular, é utilizada pelo escritor como recurso de escárnio.

Suassuna, desde os comentários que tece a respeito de sua maneira de reescrever os textos populares e elaborar suas peças, faz sempre perceber a consciência que possui tanto de seu processo de intertextualidade quanto de intratextualidade:

Repito assim que, quando aproveito de um romance popular, a ideia do João Grilo – que apresento em minha peça recriado como tipo e não como transposição direta do mito – sei perfeitamente o que estou fazendo. Como sei também o que estou fazendo quando recrio do mesmo modo outro “amarelinho”, outro “quengo” (pessoa astuta, sabida), o Canção, de *O Casamento Suspeito*.

A mesma coisa acontece na criação de outros personagens, estes partidos não mais de uma tradição oral, mas da realidade. O Chicó, do *Auto da Compadecida*, foi baseado num personagem real, já morto, cujas histórias são conhecidíssimas em Taperoá,(...). O mesmo acontece com Manuel Gaspar, baseado num serviçal de minha família, ainda vivo, com o mesmo nome, gago e não muito corajoso (...). Quando juntei o primeiro a um amarelinho astuto (João Grilo) e o segundo a outro (Canção), sabia que estava incorrendo na incompreensão de toda essa gente. (...) o que me interessava era novamente recriar uma tradição do teatro popular, esta circense: a que apresenta sempre ao lado de um palhaço astuto, meio maldoso e valente, um outro, bobo, ingênuo, moralista e covarde. (SUASSUNA, 2008, p.24).

Assim, o escritor lembra que essa tradição faz parte da realidade, pois, normalmente, “as pessoas astutas, inteligentes, têm um amigo, um empregado, um sócio (...) mais ou menos a antítese de suas qualidades e a quem elas se apegam com grande amizade temperada de bonomia, ironia e benevolência.” (idem p. 24).

Isso sinaliza já para a peça *O Casamento Suspeito*, uma comédia de costumes semelhante à Comédia Nova do dramaturgo grego Menandro, porque trata de uma problemática doméstica que se passa, assim com em *O Santo e a Porca*, na família da matriarca Dona Guida. As duas peças têm em foco o interesse pelo dinheiro, que, para ser adquirido, precisa passar pelo casamento, ao qual, assim, se associa. Da mesma forma que remete à Comédia Nova, essa peça também remete aos “empregados astutos e independentes de Molière e da

Commedia dell'arte", em especial na figura dos personagens Canção e Gaspar (VASSALLO, 2000, p. 161).

Mais uma vez, como em outras peças, Suassuna, apelando "para o riso farsesco provocado pelos inúmeros travestimentos" (idem p. 161), trata de questões sociais e de comportamento humano e nesse processo tem como foco principal a crítica aos representantes da Justiça e da Igreja.

Vassallo, ao comentar sobre os procedimentos textuais trabalhados por Suassuna, nos quais ele estabelece diálogo com a tradição culta, destaca que "repousa[m] na relação com *O grande teatro do mundo*, de Calderón de La Barca", já que elementos dessa peça podem ser observados, embora de forma fragmentária, "diluída e sob o modo paródico, em *O Auto da Compadecida*, *Farsa da boa preguiça* e *A Pena e a Lei*". Suassuna trabalha por meio da carnavalização a problemática séria que existe no auto sacramental de duas maneiras: uma que seria a dessacralização do papel do autor, ou seja, do personagem que representa o elemento de sustentação no teatro barroco espanhol, no caso o que faz o papel de Deus; a outra seria a transformação da problemática da vida, do cotidiano do homem comum "como palco na técnica do teatro dentro do teatro": estabelecendo assim, por meio desses e de outros elementos presentes na sua obra, a relação entre o regional e o universal. (VASSALLO, 2000, p.155)

Assim, o autor aponta para a intertextualidade que faz de grandes dramaturgos desde a Antiguidade até os mais atuais, bem como para a intratextualidade recorrente em sua obra, por meio da qual trata de questões atuais, a exemplo do que ocorre em *O Santo e a Porca*.

Ao comentar as críticas feitas à peça *O Santo e a Porca*, Suassuna observa que se considera um realista, não à moda naturalista " - que falseia a vida -, mas à maneira" da literatura popular que, segundo ele, a partir da imaginação é capaz de transfigurar a vida para ser realmente fiel a ela. Por isso, "dadas as características de seu teatro", via sem sentido os comentários que "alguns críticos ilustres" haviam feito de ser impossível o fato de um avaro ter perdido todo o dinheiro por desconhecer as operações bancárias; que, ao contrário, um avaro jamais ignoraria essas transações. A tais críticas, o escritor observa que:

mesmo que isso fosse impossível na vida, não o seria em meu teatro, onde um cangaceiro se deixa enganar por uma flauta e um conto-do-vigário – no caso, o Padre Cícero – e onde os anjos se vestem de judeus e os diabos de frades ou de vaqueiros; (...) mesmo na vida, o caso é tão possível que aconteceu; foi em Taperoá, com uma pessoa avarenta, (...) pertencente à minha família. Na agência (...), juntou gente para ver aquelas notas, guardadas durante tanto tempo que ninguém as conhecia mais. (SUASSUNA 2007, p. 26).

Revela ainda que, com isso, pretendeu atingir “se não a verdade do mundo,” pelo menos a de seu mundo, do qual tentou se aproximar “com as histórias, os mitos, os personagens, as cabras, as pedras, o planalto seco e frio de minha região parda, pedregosa e empoeirada.” (idem, 2007, p. 26).

Capítulo – II

2.1 *O Santo e a Porca*: relação com Plauto, Gil Vicente, Molière, *Commedia dell'arte* e Garcia Lorca

A peça em três atos *O Santo e a Porca*, segundo Vassallo (2000), assim como a maioria das peças de Suassuna, “adota o modelo da alta cultura” e, neste caso, o escritor “transpõe uma peça do escritor romano Plauto, a *Aulularia*, imbricando-a com *O avarento*, de Molière (século VXII).”

- 1) O caráter do avarento – o protagonista -, tanto em Suassuna quanto nos dois dramaturgos anteriores, é trabalhado em contraposição aos demais personagens, mesmo que em cada um dos dramaturgos ele seja apresentado de maneira particular e tenha comportamento bastante distinto. Com essa característica principal, o protagonista avarento “aparece como um tipo eterno e imutável nas sociedades retratadas, um traço de personalidade independente das injunções do mundo exterior, por ser descrito de maneira atemporal.” (VASSALLO 2000, p. 162). Isso revela que, mesmo se as sociedades são distintas nas várias épocas e espaço, em relação “à propriedade privada e à divisão em classes,” elas comungam algumas ideias. Podemos observar isso no caso do tesouro que “é tão ciosamente guardado. Seu roubo, além de desesperar o lesado, deixa o ladrão em situação superior e em condições de atingir seus desígnios” (idem p. 162) visto que seus senhores e empregados encontram-se em posições opostas e em permanente conflito e embate de interesses.
- 2) A temática do casamento, em cada escritor, também se reveste, segundo Vassallo, “com graus diversos de complexidade”, mas expressa de maneira significativa os costumes da época e local de origem da peça.

Suassuna, em seus comentários a respeito da peça *O Santo e a Porca*, afirma ser esta uma imitação nordestina de Plauto, fazendo referência à comédia clássica *Aululária*, em que o dramaturgo latino critica o sistema político-social de sua

época e seus representantes. Essa imitação, em Suassuna, re-escreve folhetos de cordel, próprios da cultura nordestina que se estrutura sobre valores tradicionais preservados por uma tradição folclórica e religiosa, a exemplo da cultura clássica, estruturada sobre os mitos dos triunfos heroicos e dos feitos divinos.

A palavra imitação, usada por Suassuna, remete aqui à mimesis de Horácio, em que o conceito de imitar seria a representação de uma realidade, mas também uma imitação de bons modelos anteriores. No caso de *O Santo e a Porca*, essa representação se dá com a retomada que o autor faz do tema da avareza inserindo-o no contexto nordestino. Diferente de Plauto, considerado de estilo linearmente clássico, Suassuna trabalha a narrativa no sentido de fornecer abundância de elementos que garantem e evidenciam sua intenção de tratar de questões da moralidade filosófica, constituindo nisso sua imitação diferenciada.

Suassuna trabalha com elementos distintos, que revelam influências medievais, como os traços presentes na tradição dos autos, em especial, de Gil Vicente, com o acréscimo de elementos circenses e de comicidade popular, elementos que podem ser percebidos com nitidez em *O Auto da Compadecida*. No entanto, por outro lado, no conjunto da sua obra, há também a presença marcante de elementos clássicos, que são de origem e inspiração em dramaturgos como Plauto, Molière, mas também da *Commedia dell'arte* entre outros. A peça do escritor que sintetiza bem a presença de traços clássicos e a que ele confessa ser de inspiração em Plauto é *O Santo e a Porca*, uma vez que Suassuna, assim como Molière – é bem verdade que em épocas e com intenções distintas e, claro, recebidos de forma diferente pelos seus respectivos públicos -, inspirou-se na *Aululária* do dramaturgo latino. Na imitação nordestina dessa obra, Suassuna chega a preservar algumas de suas passagens e tipos, porém altera significativamente a estrutura na composição de sua peça. (MAGALDI. 2001, p 236)

O escritor Fernando Marques, no texto “De avareza e avarentos – o tema da sovinice em Plauto, Molière e Suassuna” (www.fernandomarques.art.br) destaca passagens na obra de Suassuna que revelam essa alteração na estrutura, como a da

(...) figura de Caroba, mulher capaz de atar e desatar os fios de enredo, empregada de Euricão Árabe (como são conhecidos os árabes, sírios ou turcos no Nordeste), o avarento. Caroba é, nesse sentido, única. No texto de Plauto, a irmã de Megadoro, Eunômia, tem certa importância no enlace

da história quando convence o maduro Megadoro de que chegou a hora de casar e de que ele deve pedir Fedra em casamento. Mas o trabalho de Eunômia limita-se a esse gesto, e a personagem praticamente desaparece no decorrer do entrecho. De forma ainda menos marcada, Frosine, no *Avaro*, ensaia intervir nos destinos de Harpagão e demais personagens, mas seu papel de alcoviteira fica na promessa – o que rendeu críticas a Molière, conta Jouanny em nota: “Essa intriga acaba antes de terminar. Critica-a Diderot no seu Tratado da poesia dramática: ‘Acaba-se a peça e não tornamos a ver Frosine nem a baixa-bretã que continuamos a esperar’”. (www.fernandomarques.art.br).

Caroba, em *O Santo e a Porca*, desde os primeiros momentos revela-se responsável por arquitetar todas as peripécias que resultam nos encontros e desencontros que ocorrem do início ao final da história.

Outro aspecto destacado por Marques, como sendo “Um passo adiante – ou diferente” de Suassuna em relação a seus antecessores, Plauto e Molière, recai no fato de que, no dramaturgo latino,

(...) a solução otimista mostrava um homem que, depois dos golpes que sofreu – o susto com o furto da marmitta e, em seguida, com a notícia de que a filha lhe daria um neto – é capaz de corrigir-se, entregando a Fedra e ao genro os bens que guardava de maneira obsessiva. (www.fernandomarques.art.br).

No caso de Molière, “Harpagão termina tão mercenário e avaro quanto era no começo da história.” Enquanto no final da peça de Suassuna a personagem avarenta de Euricão descobre que na verdade “sempre foi[ra] pobre, conservando estupidamente cédulas sem valor, e percebe o quanto a sua vida tem[havia] sido vazia de sentido. (...) A avareza ganha, portanto, ressonância ética e existencial mais ampla na peça brasileira”, apontando, assim, para a intenção de Suassuna, que é de evidenciar não só a moralidade social, mas principalmente a filosófica.

Também Magaldi (2001, p.244) observa que “as três histórias de avarentos, por métodos diferentes, aproximam-se na defesa de uma melhor condição humana,” cada uma inserida em seu contexto e época.

O Santo e a Porca trata, portanto, por meio de situações cômicas, de várias questões de cunho profano e religioso. Na modalidade profana, na qual Suassuna se inspira para compor suas peças (entre elas aquela), estão a farsa, a *Commedia dell'arte* e o circo. Mesmo trabalhando nesse universo, as situações humorísticas da

peça não representam o seu ponto principal, já que, no desenrolar dos acontecimentos, elas deixam o centro da obra, cedendo espaço para um texto mais denso, que expressa certa visão crítica por meio de passagens que a princípio parecem bastante simples, mas que no fundo têm a intenção, como afirma Suassuna, de despertar para reflexões que questionam a existência humana de forma filosófica.

Esses aspectos podem ser percebidos quando observarmos os movimentos e as atitudes do protagonista da peça, Euricão, que apresenta constante oscilação entre o mundo material e o espiritual. Nesses momentos, sua angústia é intensa e o faz refletir sobre sua existência, sobre as coisas e acontecimentos do mundo, sobre as pessoas, sobre o que o rodeia.

O dramaturgo Plauto havia se inspirado em autores da comédia nova que viveram no final dos séculos IV e III a. C, entre eles Dilemon e Menandro. A comédia nova com as marcas de seus grandes expoentes foi difundida, posteriormente, pelo Renascimento, influenciando, assim, comediógrafos europeus dos séculos XVI e XVII e também do século XX. Em especial, figuram como responsáveis por difundir esse modelo da comédia de Plauto, Shakespeare e Molière, uma vez que adaptaram suas peças, fazendo sua influência se estender a diversos escritores ingleses.

Há registro de que Plauto teria escrito mais de cem peças, e que, desse universo, aproximadamente umas vinte foram adaptadas em diferentes épocas, o que fez com que fossem conservadas e continuassem inspirando escritores até a atualidade.

Os motivos que teriam levados dramaturgos posteriores a optarem por trabalhar as obras de Plauto, contribuindo para a permanência dessas obras, entre elas a *Aululária*, estariam ligados ao fato de estas serem consideradas “cheias de vida robusta e de diálogos vigorosos (...)” Outro fato seria o de Plauto ser considerado extremamente popular. Por essas e outras questões, é visto como um dramaturgo que sofreu influência grega, mas que foi capaz de construir seu estilo original.

A obra de Plauto, como dissemos, teve como base a chamada comédia nova do final do século IV e III a.C., na qual se destacaram Dilemon e Menandro. Esses dramaturgos exerceram influência sobre dramaturgos europeus dos séculos XVI e XVII, a exemplo de Shakespeare e Molière, bem como sobre autores do século XX. No caso de Suassuna, essas influências vão emergir no entrecruzamento de textos que o escritor faz ao adaptar narrativas populares do cordel às do teatro europeu, criando um modo particular seu, no qual preserva a linguagem popular, mas com escrita e construção composicional consideradas clássicas. Na realização de seu trabalho, o escritor tem como suporte não somente as histórias e casos narrados e contados em prosa e verso, mas “também as próprias formas da narrativa oral e da poesia sertaneja” (MELO, apud SUASSUNA, 2007, p.8), que, uma vez assimiladas, são re-elaboradas, garantindo, assim, a definição de suas obras.

Na comédia *Aululária*, Plauto aborda a questão da avareza por meio da história do avaro Euclião, que encontra na lareira de sua casa um tesouro que havia sido guardado pelo avô há tempos. Trata-se de uma panela cheia de moedas de ouro muito valiosas à época da descoberta. Na composição do enredo, o escritor insere o do casamento da filha do protagonista avaro com um senhor bem mais velho que ela, no entanto, muito rico. É esse segundo elemento do enredo o responsável por desencadear toda a ação da peça.

Da mesma maneira, na peça *O Santo e a Porca*, Suassuna trata da avareza e do casamento por interesse, porém em um contexto considerado genuinamente nordestino. Para isso, ele inova, inserindo em sua peça, no lugar da panela, a porca de madeira e ainda a figura de Santo Antônio com toda sua simbologia e significado que exerce sobre a vida das pessoas da região. A porca simboliza a avareza, o motivo de sobrevivência para Euricão, pelo qual ele luta e arquiteta seus planos assim como tenta se desvencilhar dos que acredita que o perseguem. A porca representa, portanto, o profano frente ao religioso, frente ao santo. Por outro lado, Santo Antonio - visto e festejado em especial no Nordeste como o grande protetor, o santo casamenteiro e popular - representa a possibilidade de transformação humana ao colocar a personagem avara frente a angústias e inquietações, apontando para a possibilidade de novos caminhos, de busca de sentido para a vida.

Aliado a esses recursos, tanto em Plauto quanto em Molière e Suassuna, são também trabalhados, no conjunto, outros elementos de maneira a garantir às suas respectivas peças um ritmo e um estilo que revelam o comportamento de uma determinada sociedade, bem como os costumes, tradições e crenças de seu povo, por vezes cheios de ambigüidades e desencontros.

Enquanto Plauto trabalha a figura do avarento de forma mais linearmente clássica, Suassuna constrói sua peça de maneira mais complicada. Isso se deve à abundância de incidentes na efabulação e pela intenção, que parece evidente, da moralidade filosófica. Também pelos elementos que representam bem a realidade nordestina: a porca e o santo protetor – Santo Antônio. Esses elementos e o contexto nordestino com suas especificidades possibilitaram que Suassuna trabalhasse, de maneira considerada original, a volta do velho tema do avarento. (BANDEIRA, In: SUASSUNA, 1984, p. 13 - 14).

Para Ligia Vassallo, tanto em Plauto, Molière quanto em Suassuna, o caráter do avarento em contraposição às demais personagens é o mesmo, apesar de o protagonista ser apresentado de maneira bem diferente em cada um deles. Observa que o avarento aparece

(...) como um tipo eterno e imutável nas sociedades retratadas, um traço de personalidade independente das injunções do mundo exterior, por ser descrito de maneira aparentemente atemporal. Tais sociedades, díspares no tempo e no espaço, comungam, no entanto, quanto à propriedade privada e à divisão em classes, produzindo senhores e criados em posições antagônicas e permanente conflito de interesse. Por isso o tesouro é tão ciosamente guardado e seu roubo, além de desesperar o lesado, deixa o ladrão em situação superior e em condições de atingir seus desígnios. (VASSALLO, 2000, p.162).

Já o episódio do casamento da filha ocorre de forma diferente nas peças dos três escritores, embora a situação se encontre “extremamente bem ancorada na cor local de que se revestem os hábitos da época ou da região” na qual se passa a ação das respectivas obras. (idem p 162).

A passagem dos dois pretendentes à filha de Euclião, que dá início à história de Plauto, desencadeando a intriga e os mal entendidos, sofre alterações na peça de Molière, que insere algumas duplicações, como o caso de dois filhos (e não uma

filha) para o protagonista. Este fato se desdobra também em dois, já que ocorrem dois casamentos e um terceiro que estava previsto, mas não se realizou. Em Molière, não há a figura do “deus protetor” No entanto, o dramaturgo conserva grande número de empregados, como ocorreu no antecessor. Já Suassuna trabalha os dois modelos de maneira a ocorrer três casamentos e, a exemplo de Plauto, mantém o deus, que aqui é “transformado em Santo Antônio”, e ainda herda de Molière as duas famílias. (idem, p.163)

Em alguns aspectos, as peças dos três escritores se mantêm idênticas, como em relação:

- à mulher como figura de intermediação do casamento;
- aos empregados como ponto de sustentação para a trama;
- à descoberta, no final da peça, do “tesouro” que o protagonista trazia em segredo;
- à descoberta, no final das peças, da identidade que, “mascarada”, permanecia ignorada;
- e por fim, “a presença da jovem casadura, objeto de quiproquó” e elemento que desencadeia o esquema inicial das peças.

Segundo VASSALLO (2000), Suassuna, além de conservar os elementos centrais de seus antecessores, inova em outros aspectos como o fato de:

(...) imaginar a união de Eurício com a porca; ao casar os empregados e o par de ex-noivos; ao colocar a ação na realidade local nordestina, revestindo o tema de total comicidade, devido aos inúmeros travestimentos, mal-entendidos, pancadarias e correrias, de cômico de gesto e de situação. A atualização da peça à estética do presente faz Ariano reduzir os apartes e diluir os monólogos, ora concentrando-os, ora distribuindo-os em falas mais curtas e diálogos. (VASSALLO 2000, p. 163).

Esses e outros elementos inseridos por Suassuna em sua peça tornam seu texto mais condensado, mas mais complexo do que os dos dramaturgos que o inspiraram.

Vassallo afirma ainda que a relação entre patrões e empregados ocorre da mesma forma nos três escritores: podem ser percebidos maus-tratos e a permanente desconfiança do patrão para com os criados. Mas, de maneira geral, esse esquema criado pelo dramaturgo latino sofreu algumas modificações em Molière e estas foram seguidas por Suassuna. Entre elas a do caso dos jovens pretendentes das filhas dos protagonistas, que são pessoas de boa condição social e que, para ficarem próximos à amada e poder ganhar a confiança do pai desta, utilizam-se de disfarces e se passam por outra pessoa, empregando-se na sua casa – até que sua verdadeira identidade possa ser revelada no final da história. Outra novidade introduzida por Molière e conservada por Suassuna é a de pai e filho serem “rivais no amor à jovem” e a das jovens não aceitarem os noivos pretendidos por seus pais, ameaçando, caso sejam forçadas, preferir o convento. Também é de Molière “o motivo da incriminação do ladrão e o apelo à justiça”, que, em Suassuna, se dá por meio da personagem de Euricão sobre Pinhão. Suassuna teria ainda herdado do dramaturgo francês “uma técnica para provocar o riso, certamente oriunda da movimentação cênica da comédia italiana”, que trata de frases idênticas que se intercalam ora como afirmativas ora como negativas. (idem p.163 -164).

Outros aspectos abordados por Suassuna, por meio da comicidade, diz respeito à crítica social e à ironia. O escritor trabalha essas questões através do cômico que evolui chegando ao sério e assim supera a intenção, que, a princípio, parece ser apenas de moralidade social, atingindo, assim, a moralidade filosófica, intenção expressa pelo próprio escritor.

O Santo e a Porca apresenta a traição que a vida, de uma forma ou de outra, termina fazendo a todos nós. (...) É desta traição que Euricão Árabe subitamente se apercebe, é esta visão perturbadora e terrível que lhe aponta os homens como escravos - como escravos fundamentais e não só do ponto de vista social, como um crítico entendeu que eu apontava -, isto é, como eles próprios se veriam a cada instante, não fossem as preocupações, a cegueira voluntária e involuntária, as distrações e divertimentos, a covardia, tudo enfim que nos ajuda a “ir levando a vida”. (...) Para indicar isso, aproveitei, entre outras coisas, a circunstância de ser Euricão Engole-Cabra um estrangeiro, um “árabe” como se diz, no sertão, dos sírios, árabes e turcos enraizados, e insinuei, através disso, nossa condição de desterrados: “Não tenho, aqui, cidade permanente.” (SUASSUNA, 2007, p. 24)

Numa leitura mais cuidadosa da peça podemos observar evidências que reforçam essa intenção. Talvez a de maior relevância recaia sobre o fato de que, durante toda a trajetória da personagem de Euricão, o avarento, prevalece a ambivalência: ora tende em uma direção sagrada ora em outra, profana, e nessa incerteza ele vive em constante sobressalto da possibilidade da perda. Essa trajetória representa, portanto, a própria condição humana de conflito existencial, em que o homem, ao se deparar com a perda, passa a buscar um sentido para a vida e, assim, passa a ter outra visão do mundo, a rever valores e costumes.

Para culminar nesse conflito final e assim apontar para uma reflexão a respeito dos motivos da vida, da existência e de novas direções para o sentido de existir, Suassuna trabalha gradativamente o enredo. Vale-se de uma série de acontecimentos que compõem a intriga, sendo o principal o da avareza de Euricão. Na sequência, surgem outros, derivados ou não da avareza, como o apego exagerado da personagem à porca de madeira (na verdade, ao conteúdo da porca) - apego esse que aparece como substituição da esposa que o abandonou; a devoção a Santo Antonio, embora viva em constante oscilação entre ele e a porca; os constantes sobressaltos pelo medo de perdê-la; as constantes mudanças de esconderijo da porca: ora embaixo da escada, longe da imagem de Santo Antônio, ora de volta à sala, junto à imagem; a retirada da porca de junto de Santo Antônio para o cemitério, pois ele acredita seja este o local onde não se acha nada e tudo se perde; e ainda o da colocação da porca numa fresta ao lado do túmulo da esposa, por acreditar que ali seria protegida. Por fim, inicia a experiência de vivenciar a perda. A primeira angústia tomada pelo sentimento de perda se dá com o roubo da porca, que acaba sendo devolvida. Mas a grande e verdadeira perda, revelando a traição da vida ao homem, ocorre quando a personagem descobre que o dinheiro que havia economizado não valia mais nada.

Eudoro – Esse dinheiro está todo recolhido, Eurico! Tudo o que você tem aí não vale um tostão!

Euricão – Nossa Senhora, Santo Antonio! Você jura pelos ossos de sua mãe como é verdade?

Eudoro - Juro

Euricão – Está bem, eu acredito. Foi uma cilada de Santo Antonio, para eu ficar novamente com ele. (...).

(...)

Euricão – Bem, e agora começa a pergunta. Que sentido tem toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? (...). Que quer dizer tudo isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? (SUASSUNA, 2007, p. 151 -153)

Nesse momento, Euricão sente-se só, já que todos à sua volta haviam se encontrado pelo casamento. E passa a buscar um sentido para a vida, para a existência.

Na construção da peça, com a intenção de nos levar a refletir sobre nossa condição humana, Suassuna escreve de maneira que, a princípio, parece se tratar de uma comédia de costumes. Na verdade, a peça gira em torno (como mencionado anteriormente) de uma intriga com um enredo principal e outros secundários. Entre eles, o do casamento de Margarida, que não conta com a aprovação do pai, uma vez que Dodo (filho de Eudoro e seu namorado) frequenta sua casa, mas se passando por outra pessoa. Euricão, absorvido pelo apego à porca, não percebe quem de fato se “esconde” por trás dos disfarces utilizados pelo rapaz. Esse caso amoroso, como os demais, termina bem graças às artimanhas arquitetadas por Caroba, que conta com o apoio e a capacidade de argumentação dos demais empregados e com armações que provocam equívocos (*qüiproquó*: confusão entre pessoas ou objetos tomados uns pelo outro), desencadeando passagens extremamente cômicas.

Essas características das personagens trabalhadas por Suassuna nos reportam aos tipos existentes nas farsas. Observa Aguiar (1982, p.348) que, além de outras características, é tradição na farsa a presença de personagens de traços permanentes, com destaque para os criados astutos e patrões colocados como imbecis, todos arquitetando seus planos por meio de truques cômicos, mas com a clara intenção de conseguirem seus objetos de desejo. Essas características são as que de fato garantem que as personagens sejam enquadradas na realidade.

Caroba sintetiza bem essas características, pois consegue perceber e transitar nas armações e intenções de todas as personagens, valendo de seus truques e armações para montar toda a intriga e ir, aos poucos, solucionando cada uma delas, mas com uma única intenção: ser a maior beneficiada, tirando proveito desde as menores situações. Por outro lado, Caroba é responsável também por

criar, por meio de situações simples, passagens que provocam, a todo instante, o riso. Aspecto que evidencia, mais uma vez, as características da farsa, que, nesse caso, dizem respeito ao fato de o espaço cênico não necessitar de técnicas especiais, já que o destaque fica por conta da astúcia verbal nas atuações, que são conjugadas às próprias personagens e situações cômicas, como observa Bernardes:

Independentemente de a estrutura ser de desfile ou intriga concentrada, o que conta no estilo farsesco é a artimanha que serve para opor sabidos a ingênuos e a verossimilhança de base caricatural que visa criar efeitos de cômico e de realidade. (BERNARDES, 2003, p.126).

Outro elemento que tem sido apontado em Suassuna, no caso herdado da *Commedia dell'arte*, é o entremez (pequena peça cômica realista, com personagens tiradas do povo), considerado como comédia, farsa, entre outras denominações, sempre com o mesmo propósito de provocar o riso.

Também a obra *O Avaro* de Molière pode ser comparada a *O Santo e a Porca* de Suassuna, pois conta a história de Harpagon, homem rico e extremamente avarento que, assim como Euricão, vive permanentemente assustado com a possibilidade de que alguém pudesse roubar uma arca de ouro que trazia enterrada, em segredo, no jardim de sua casa. Os outros conflitos que ocorrem na peça também são semelhantes aos de Suassuna: desejo de casamento da filha não aprovado pelo pai; as peripécias arquitetadas na tentativa de convencê-lo, que dão origem a outros conflitos que vão compondo o enredo da avareza.

A peça *O Santo e a Porca*, além desses traços clássicos já destacados, revela também características populares originadas na *Commedia dell'Arte*: comédia da arte de improvisar, que teve início no século XVI, passando pelos séculos seguintes e se faz presente ainda hoje em alguns grupos teatrais.

Na época áurea da *Commedia dell'arte*, grupos de atores profissionais improvisavam palcos (ambulantes) em praças públicas e atuavam conforme as situações que surgiam em meio ao público ou conforme as do próprio repertório que já possuíam devido aos vários anos de representação. Isso era possível pois eram

profissionais (personagens cristalizadas) que viviam da arte de representar, cujas cenas tinham como base um repertório construído e consolidado que privilegiava o malabarismo e as acrobacias e tinha a aprovação garantida do público.

Segundo José Eduardo Vendramini (2001), basta observarmos os registros verbais e visuais da *Commedia dell'Arte* para percebermos o quanto ela tem de “caráter extremamente popular”. Isso, segundo ele, teria relação com os temas definidos pelos roteiristas, relacionados ao cotidiano de pessoas comuns, como o

(...) amor, a obtenção de lucro (ou a sua manutenção, por meio do engodo dos incautos e da avareza), a comida e a vida como imigrante numa outra região do país, com os inevitáveis preconceitos dos cidadãos contra o camponês, o rústico ou caipira (fato que dá ampla margem à utilização dos mais variados dialetos, elemento fundamental da *commedia dell'arte*). (VENDRAMINI, 2001)

Fica evidente, portanto, que essa comédia tem basicamente como temas centrais quatro assuntos do cotidiano das pessoas: o amor, o dinheiro, o trabalho e a comida.

Para Vendramini, a *Commedia Dell'Arte* tratava especialmente dos meios encontrados pelos menos favorecidos em busca da própria sobrevivência. Nesse contexto, há uma permanente luta na tentativa de enganar os ricos, pois deles sempre é possível tirar algum proveito para se ter uma vida um pouco melhor. “Esses aspectos temáticos da *commedia dell'arte*, somados ao elemento cômico, denominador comum de todos os roteiros (o que lhe proporciona o acesso mais fácil ao universo da sátira),” seriam responsáveis pela predominância do aspecto social dos arquétipos que conseguiram, com o processo de repetição, firmar um estilo e tradição e, assim, receber (como observa Suassuna), na sanção coletiva, o selo de perenidade.

Um tipo de personagem arquetipal, tido como característico da *Commedia dell'arte*, também recorrente em Plauto, Molière e recuperado de forma bem ao estilo nordestino por Suassuna (como mencionamos anteriormente), é o do avarento. Esse tipo faz-se presente na *Commedia dell'arte*, em especial na personagem Pantaleão. Este representaria, portanto, uma das “variantes mais nítidas” (VENDRAMINI, 2001) do avarento, ao ponto de ser considerado um catalisador de traços característicos das personagens avarentas que o antecederam,

bem como a referência para compor os que vieram depois. Nas obras em que figura a personagem do avarento é comum a contraposição de outra, que representaria o outro lado social. Neste caso, sempre se trata de uma pessoa pobre, maltrapilha e faminta, a exemplo do Arlequim (*Commedia dell'arte*) ou de uma pessoa jovem e apaixonada, como o namorado da filha de Pantaleão (*Commedia dell'arte*). A contraposição é responsável por estabelecer a oposição entre as classes sociais. A essa temática geralmente se juntam outras ressonâncias, que vão desde as sexuais, as antropológicas, até as filosóficas.

Além da contundência da sátira social com o propósito de denunciar comportamentos e atitudes tanto de pessoas comuns quanto de representantes públicos, a *Commedia dell'arte*, em outro extremo, se valia muitas vezes do cômico pelo cômico, com o objetivo apenas de propiciar pura diversão. Em ambos os casos, os atores representavam, sempre, personagens muito inteligentes, maliciosas, astutas e espirituosas, que improvisavam e tiravam proveito de tudo e todos. (VENDRAMINI, 2001).

Segundo N. Frye (1973), os roteiros da *Commedia dell'arte* que, a princípio, pareciam ter a simples intenção de propiciar a distração, podiam, em um dado momento, se transformar e passar a tratar de assuntos sérios sobre, por exemplo, relações pessoais e sociais (aspectos também observados em *O Santo e a Porca* de Suassuna).

Vendramini ainda comenta que, de início, a *Commedia dell'arte* tirava da comédia erudita “ideias para os argumentos, libretos ou roteiros”. Posteriormente, ela se desvinculou dessa e voltou-se às farsas antigas e aos mistérios medievais, “à procura de material bruto, tanto para suas improvisações quanto para seus roteiros e *lazzi*.”

2.2 Elementos principais d'O Santo e a Porca

As peças de Suassuna, em especial as cômicas, além de recriar tipos e situações da literatura popular/ folhetos do cordel, revelam com significativa frequência influências de traços do teatro medieval ibérico, como a farsa popular e a moralidade, como ocorre n'O Santo e a Porca. Essa influência pode ser percebida

com maior ou menor relevância quando da retomada que o escritor faz de obras de outros dramaturgos, como comentado. Nessa retomada, como observa Roberto Mesquita Ribeiro, na dissertação de mestrado *Entre Ética e Estética: o processo mimético da farsa da Boa Preguiça* (2007), uma maior incidência ocorre no plano temático, uma vez que pode ser percebida “especialmente na intenção moralizadora, que a forma farsesca parece ameaçar”, na medida em que o escritor trabalha com o elemento temático na figura do avaro Euricão.

O avaro, no plano temático focalizado por Suassuna, diz respeito a “um entremez, em que o choque entre personagens se desenvolve de maneira a conduzir o espectador a uma *moralidade*” (SANTIAGO. In: SUASSUNA, 1974, p. 17). A passagem teria como objetivo chamar a atenção do público para os perigos e conseqüências da avareza. Segundo Santiago, nesse sentido, as peças de Suassuna que versam sobre a questão, assim “como os autos escritos pelos jesuítas no Brasil, com a finalidade de catequizar os índios”, teriam a finalidade pedagógica. Nessa construção, Suassuna empregaria tanto a forma da farsa quanto os entremezes mesclados também com elementos religiosos e de moralidade.

As situações cômicas na peça *O Santo e a Porca* compõem e complementam o enredo, mas são trabalhadas com o propósito de não desviar a atenção do foco, que reside na observação do comportamento de Euricão e no desfecho ao qual seu comportamento conduz.

Os conflitos que correm paralelos aos da avareza também ganham relevância na obra, a exemplos dos de aspectos sociais, como os da incriminação de Pinhão por Euricão:

EURICÃO — Você? Sabe? Ave Maria, valha-me Deus! Quem é? Quem é? Quem é o ladrão, o assassino que roubou minha porquinha?

MARGARIDA — É Pinhão, papai!

PINHÃO — Eu?

EURICÃO — Ah, bandido, criminoso, assassino! Agora você me paga! Onde está minha porquinha? (Agarra PINHÃO pelo pescoço.)

PINHÃO — Seu Euricão, eu... (SUASSUNA, 2007 p.146 – 147)

e da indignação de Pinhão ao falar sobre a exploração a que ele e a família teriam sido submetidos por Eudoro, assim como a que teria ocorrido com Caroba na casa de Euricão.

PINHÃO — Um momento, me solte! Vá pra lá! Eu confesso que furtei essa porca, mas o senhor não ganha nada mandando me entregar à polícia. (...) Todo mundo fala em furto, em roubo, e só se lembra da porca! Sou católico, li o catecismo e sei que isso não se faz! Mas onde está o salário de todos estes anos em que trabalhamos, eu, meu pai, meu avô, todos na terra de sua família, Seu Eudoro? Onde está o salário da família de Caroba, na mesma terra, Seu Eudoro? Não resta nada! Onde está o salário de Caroba durante o tempo em que ela trabalhou aqui, Seu Euricão? Seu Euricão Engole-Cobra?
(...)

PINHÃO — Nós não temos nada! A coisa que a gente mais deseja na vida, eu e ela, é casar! Até agora, não pudemos. Onde está a minha porca? (Grifos nosso) Ninguém diz nada! (SUASSUNA, 2007, p. 147 – 148).

Margot Berthold observa que aspectos sociais de apelo à justiça, de conflitos entre ricos e pobres, assim como outros elementos: ironia, escárnio sem medida e da forma popular de representação (aspectos recorrentes em *O Santo e a Porca*), enquanto elementos de crítica são considerados traços da farsa (BERTHOLD. 2004, p. 261). Podemos observar que, na composição de *O Santo e a Porca*, Suassuna se vale desses elementos com destaque para os de cunho popular e os de conflitos sociais, por meio dos quais tanto elementos religiosos e morais entram em harmonia com os de sátira social e os cômicos.

Segundo Lígia Vassallo, a farsa para Suassuna “é muito mais operante e ativa do que a comédia italiana” e isso poderia estar relacionado ao vigor da farsa através dos tempos ou ainda pela influência erudito-clássica presente na obra do escritor, elementos que podem ser observados desde o título da peça até aos procedimentos internos na construção do texto, em especial, das personagens. (VASSALLO. In: RIBEIRO, 2007, p.36).

Lígia Vassallo afirma ainda que nas peças teatrais em que a moralidade se faz presente como forma de representação de cunho religioso, o que significa que tem por objetivo moralizar costumes, geralmente as personagens sintetizam qualidades, virtudes ou defeitos e vícios. Entres esses elementos sempre são recorrentes os da avareza, falta de fé, verdade, razão etc., e a ausência, em especial, de fé e de verdade entre as pessoas seria o motivo pelo qual elas se angustiam, se desesperam e por vezes morrem. Nesse sentido, a moralidade seria uma espécie de continuidade dos mistérios (forma de drama sacro na Idade Média), já que se propõe a guiar o homem rumo à sua salvação, utilizando-se da interferência da santidade e das forças divinas.

À luz dessas observações de Ligia Vassallo, podemos inferir que na peça *O Santo e a Porca* a moralidade é tratada por meio de argumentos bíblicos, como:

PINHÃO — (...) Eu confesso que furtei essa porca, mas o senhor não ganha nada mandando me entregar à polícia. (...) Sou católico, li o catecismo e sei que isso não se faz! Mas onde está o salário de todos estes anos em que trabalhamos..., Seu Eudoro?

EUDORO – Eudoro, o dinheiro não é tudo neste mundo. Você tem sua filha, tem a todos nós que agora somos sua família. (...)

EURICÃO – Você não está entendendo nada! E como ficaria eu?(...)

CAROBA – Com a porca. E, se ela não serve mais, com Santo Antônio!

EURICÃO – Estão ouvindo? É a voz da sabedoria, da justiça popular. (...) Mas agora sei novamente que posso morrer, estou novamente colocado diante da morte e de todos os absurdos, nesta terra a que cheguei como estrangeiro e como estrangeiro vou deixar. Mas minha condição não é pior nem melhor do que a de vocês. (...)

EURICÃO – (...) Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? (*Grifos nosso*). (SUASSUNA, 2007, p. 147 – 153)

O homem é colocado em confronto entre as forças do bem e do mal, da verdade e da fé que se revela frente aos vícios (no caso, a avareza) e, diante desse conflito, ele estará destinado a sofrer e a morrer no “inferno” ou a buscar uma nova visão, uma nova direção e um novo sentido para a vida.

Assim como afirma Ligia Vassallo que a moralidade trabalha, por meio de seus temas, as abstrações e os valores morais e que estes ocorrem nas personificações (Boas Ações, Sete Virtudes Cardeais, Sete Pecados Capitais, Juízo etc.) e outros recursos formais, visando a salvação do homem, podemos observar que, em *O Santo e a Porca*, essas forças são colocadas à prova, levando o leitor/público a refletir sobre sua própria condição humana imersa nessa realidade. Portanto, a peça se presta também ao ensinamento pedagógico.

Nas peças, a exemplo de *O Santo e a Porca*, uma das características em evidência é a da temática que se sobrepõe à intriga, fazendo com que as personagens se tornem elementos típicos da representação de comportamentos humanos, em destaque os da virtude e do vício. Essa representação se dá por meio da forma como a intriga é trabalhada e desenvolvida, o que garante que, “talvez pelo intermédio dos entremezes,” esses elementos típicos de oposição, representados nas atitudes e comportamentos das personagens, possam ser conservados. Vale evidenciar que uma das intenções da intriga reside justamente no jogo que faz entre essas duas características típicas de oposição das personagens, aspecto que

vincula a farsa ao teatro religioso. Esses aspectos recorrentes na estrutura dessa peça de Suassuna – a farsa em destaque - o aproximam do dramaturgo português do século XV, Gil Vicente, pois suas obras apresentam semelhanças em relação à: construção das personagens, religiosidade, crítica social e ironia;

Dos pontos destacados acima, faremos um breve comentário a respeito da composição das personagens e da religiosidade presente nos dois escritores.

As personagens são construídas de forma a que cada uma represente uma determinada classe social que, geralmente, é criticada na obra. Esse fato pode ser percebido nos nomes e funções que recebem na peça, já que têm relação com pessoas ou representantes públicos de determinada localidade. Suassuna identifica diferentes segmentos sociais por meio de figuras locais nordestinas, enquanto Gil Vicente identifica suas personagens, em especial mercadores, pobres e padres, sempre fazendo alusão às classes da hierarquia social do fim da Idade Média.

Na caracterização das personagens, há certa evidência de aglutinação dos homens “ao redor das mulheres”: a personagem de Euricão se apresenta relacionada às de Caroba, Margarida e Benona, que, de seu lado, estão vinculadas a ele pela dependência financeira. As outras “personagens masculinas se envolvem no enredo através dessas personagens femininas, ou seja, estão indiretamente relacionadas à personagem central, gerando os conflitos paralelos” que têm outros objetivos, como o de atingir a realização pessoal amorosa por meio do casamento. (ARAÚJO, 2005). Nessa caracterização, há, no geral, certa dose de imbecilidade da maioria das personagens, com exceção de Caroba e Pinhão. Há também a “representação da credulidade humana ao lado da desconfiança,” fatos percebidos nas cenas em que ocorrem os mal-entendidos, que se dão por meio das interpretações que cada personagem faz da fala de outra. A maioria dos equívocos e distorções nos diálogos são armados ou provocados por Caroba para atingir seus objetivos: arquitetar vários casamentos com vista a tirar proveito do acontecimento, conseguindo algum dinheiro de Euricão e Eudoro.

Ainda em relação às personagens de Suassuna em *O Santo e a Porca*, destacamos as semelhanças destas com as do dramaturgo latino Plauto, quanto aos nomes. No artigo *A arte cômica de Plauto e Ariano Suassuna*, Cecília Araújo (2005) comenta que os nomes das personagens na peça *Aululária*, assim como ocorria nas

comédias clássicas, normalmente “não eram arbitrários; todos apresentavam radicais ou sufixos que levavam à etimologia. Assim, o velho avarento chama-se Euclião, que pode significar boa forma ou aquele que esconde bem; (...) Megadoro, aquele que tem bens; (...) Estróbilo, pião, personagem sempre em rodopio”. (ARAUJO, 2005)

Em *O Santo e a Porca*, ela destaca que a semelhança dos nomes com os da peça de Plauto seria de cunho semântico e etimológico, pois o escritor paraibano “tenta estabelecer uma identidade sonora ou significativa: o avarento é Euricão, o pretendente Eudoro, a irmã Benona e o escravo Pinhão.” Já em relação aos nomes dos pretendentes, Suassuna estabelece uma semelhança fônica Megadoro/Eudoro “e um paralelismo na composição mórfica (mega – eu/ doró – doró).” Quanto às personagens das criadas Estáfila e Caroba, a ligação seria porque “ambos são nomes de plantas”; em Euclião / Euricão e Eunômia / Benona a semelhança se daria pela aproximação sonora. (ARAUJO 2005)

No plano religioso, Suassuna e Gil Vicente abordam a questão da manipulação das pessoas mais simples pelo clero, que se apresenta compactuado “com os interesses econômicos”. Em Suassuna, estes são representados, sobretudo, por coronéis e bispos e, em Gil Vicente, por ricos e nobres. Para tratarem dessas questões, os dois escritores trabalham com figuras que representam a santidade e também o profano - os diabos. No caso de *O Santo e a Porca*, há o destaque da figura de Santo Antônio. Esse aspecto religioso remete à história do teatro no período medieval: de origem litúrgica, representado de início dentro da Igreja, somente mais tarde deixou esse espaço para um espaço público justamente porque passou a tratar dos vícios e do diabo em situações cômicas, o que o excluiu do interior da Igreja. (VASSALLO, 1983, p. 43).

Lígia Vassallo (idem, p.44) afirma que não há uma definição exata da época em que as representações teatrais tidas como profanas iniciaram-se, já que em cada país isso teria ocorrido em diferentes épocas. A crítica afirma, no entanto, que não há registro de que esse teatro tenha existido como forma independente antes do século XII. Naquela época, as dioceses proibiam as igrejas de realizarem ou permitirem que se realizassem encenações com danças e canto, que eram vistas como manifestações profanas. Essas manifestações eram permitidas somente na

época do Natal e nas festas dos Reis, mesmo assim de forma comedida. Com isso, os acontecimentos considerados profanos, que estavam ligados ao riso, ao cômico popular, ocorriam nas proximidades das igrejas.

Vilma Arêas, ao comentar algumas teorias sobre o cômico, mais especificamente sobre as diferenças entre a tragédia e a comédia, observa que:

(...) o diálogo cômico em geral também apresenta uma diversidade de pontos de vista dentro de sua não-linearidade, o que o tem facilitado em seus embates com a censura de todas as épocas. (ARÊAS, 1990, p.21).

Isso porque a “ambigüidade da comédia é principalmente exigida pelo jogo – frequentemente político – entre proibido/permitido em relação ao poder e à autoridade”, portanto contrária à forma considerada superior de representação, a tragédia. Na comédia, “se há deuses, eles são colocados na mesma condição e na mesma dimensão do homem” e a *obsessão* figura como “uma das falhas mais características” da comédia - vista como uma espécie de compulsão mental (idem p.21), a exemplo do que ocorre com Euricão, em *O Santo e a Porca*, que, obcecado pelo dinheiro que traz guardado na porca de madeira, passa a perceber todos os movimentos e conversas à sua volta como ameaça, como armação para tirar o seu tesouro. Como na passagem em que chega ao absurdo de exigir que Pinhão mostre as mãos para que ele tenha certeza de que o seu criado não havia roubado nada:

Euricão – É, você está rindo para eu pensar que você é de confiança, cheio de boas intenções. Mas eu conheço suas manhas. Mostre outra vez a mão direita.

Pinhão – Tome.

Euricão – Agora a esquerda.

Pinhão –Veja logo as duas. (SUASSUNA 2007, p. 105)

A obsessão de Euricão o isola socialmente e o ridiculariza, pois sua avareza o impede de perceber argumentos sensatos, como quando Caroba lhe chama a atenção, em vão, sobre as posses de Eudoro, argumentando ser improvável que este lhe peça dinheiro emprestado.

Caroba - Mas Seu Eudoro é um homem rico!

Euricão – E é por isso mesmo que eu estou com medo. Você já viu pobre pedir dinheiro emprestado? Só os ricos é que vivem com essa safadeza! (SUASSUNA, 2007, p. 36).

Por outro lado, as mesmas atitudes, ações e palavras de Euricão que sugerem, por meio do humor, certa crítica ao comportamento da sociedade vigente o separam desta, levam-no à solidão, até ocorrer a reviravolta no ápice final da peça. Sobre o momento em que Euricão encontra-se sem o apoio representado pela porca observa Magaldi:

Preso à dicotomia essencial do santo e da porca, o protagonista, Euricão Engole-Cobra, acaba reconhecendo na perda da fortuna a cilada ou o signo para que ficasse do lado divino. Santo Antônio trapaceou com o avaro, a fim de privá-lo do dinheiro e recuperar-lhe a alma. (MAGALDI, 2001, p.242).

Essas reflexões nos remetem às observações de Arêas de que “a tragédia nos ensina a inevitabilidade da morte, enquanto a comédia, a inevitabilidade da ressurreição” (ARÊAS, 1990). A tragédia aparece, portanto, nesse sentido, como uma espécie de comédia incompleta, já que, nesta última, a personagem é escravizada e tem um comportamento que lhe impossibilita o autoconhecimento; precisa passar por um processo de desterro (como ocorre com Euricão) para perceber sua própria condição humana.

Por meio dos exageros e pela deformação da realidade, os comediógrafos trabalham e revelam a própria realidade.

Capítulo – III

Teatro e a forma de representação na comédia

3.1 Comédia na Idade Clássica

Era no teatro que os atenienses tratavam das principais questões da sociedade. No entanto, antes de Aristófanes, essas questões eram discutidas apenas nas tragédias. Ele, acreditando que a comédia, além de divertir, podia também “instruir e despertar o sentimento ético,” foi capaz de transformar esse gênero no que representou uma das maiores formas de se educar na Grécia Antiga. Essa forma educativa tinha como destaque, entre seus elementos, o de uma inteligência atenta e sempre em defesa dos interesses da população.

Nas últimas décadas do século VI a C., as condições da época de Aristófanes já não existiam mais em Atenas. A sua peça, *As rãs*, é considerada a última representação da comédia antiga, cuja extinção coincide com o fim do sonho de um império ateniense e o início da hegemonia macedônica. Aristófanes é tido como quem ultrapassou barreiras ou os limites de uma geração a outra de comédia, pois a sua peça intitulada *Ploutos* já teria as primeiras características – tipos mais personalizados e que aparecem envolvidos em situações amorosas - que a configuraram como sendo uma comédia média. Esse tipo de comédia, a princípio tratou de questões relacionadas à mitologia e depois passou à sátira de costumes e às condições sociais com tipos que iriam figurar também na comédia nova.

A comédia nova, de onde se inicia o tipo de comédia praticada por Plauto, Molière e Suassuna, é conhecida como sendo o teatro realizado em Atenas por volta de 336 a 250 a. C, após as anteriores, comédia antiga e média. Nessa fase, a comédia já se apresentava mais bem estruturada que nas outras duas fases, uma vez que o enredo era preenchido por diversas ações e estas eram bem mais elaboradas e se aproximavam mais da realidade cotidiana. Seu grande tema era o do amor contrariado, em razão ora do conflito entre as gerações, ora da desigualdade social. Os outros tratavam de questões consideradas mais ingênuas, relacionadas à crítica de costumes, com personagens considerados “leves”, como o do “namorado sedutor, o parente interesseiro, a mocinha sonhadora. Pierre Grimal

(Apud ARÊAS, 1990, p. 37) comenta que tanto a comédia média quanto a nova são de “amor, e isso teve consequência na história da literatura ocidental” uma vez que o sentimento amoroso perdura ao longo dos tempos, fazendo-se presente por meio do romance. O enredo, sem nenhuma conotação subversiva, sempre com final feliz, garantia a aprovação do público.

Essa fase da comédia vincula-se à “necessidade de formação de uma classe média”, exigida pela política daquela época, que estabeleceu “o tom de mobilidade social” das ações e dos textos. Menandro já trata de uma Atenas humilhada no século IV, que já abandonara os ideais do século anterior e se contentava com os simples ideais e conquistas de uma classe burguesa (MAGALDI, 1963, p. 58). A família e o amor substituem o que era considerado “as grandes paixões” – os deuses, o *logos* e a *polis*. Com isso, a política, os exageros na linguagem típicos da comédia antiga de Aristófanes também foram substituídos, respectivamente, pela vida privada e a linguagem cotidiana, comedida e comportada (ARÊAS, 1990, p. 37).

Para percebermos a principal diferença existente entre a comédia antiga e a nova, podemos destacar os dramaturgos Aristófanes e Menandro. A comédia presente nos trabalhos dos dois dramaturgos é bastante distinta e tem como diferença a “do cidadão, entendido como parte do Estado”, elemento característico da comédia de Aristófanes, a antiga; e a do “indivíduo, movimentando-se no domínio da família,” característica comum nas peças de Menandro, representando a comédia nova. Portanto, em Aristófanes, o homem aparece como figura pública e os fatos cotidianos não são comuns no seu teatro; já em Menandro o homem é tratado na sua natureza privada, destacando o comportamento pessoal. A comédia de Aristófanes representa os ideais grandiosos de uma Atenas do século V a C. Para tratar dos assuntos da época, ele se valeu de inovações, entre elas a de introduzir na estrutura do texto o jambo, tipo de verso com métrica estabelecida pelo poeta Arquíloco no século VII aC. (que já tinha forte caráter satírico), no qual inseriu novos conceitos, levando para o palco a ironia em relação à política.

Na comédia nova, podemos destacar, entre outros de seus representantes, a exemplo de Menandro na Grécia, Plauto e Terêncio em Roma. Em Roma, a variação cômica teatral denominada *Palliata* (versão da tragédia e da comédia gregas) já tinha como característica os diálogos picarescos, as intrigas e os equívocos que

deram sustentação ao gênero que se consolidou e tem passado por diferentes adaptações, chegando até Molière e Suassuna.

Os trabalhos de todos esses dramaturgos citados não deixam de apresentar, também, a semelhança que há entre a comédia nova e a tragédia de Eurípides, ou seja, certo distanciamento da comédia de Aristófanes (ARÊAS, 1990, p. 36). Sábato Magaldi (Apud ARÊAS, 1990, p. 36) comenta que a tragédia euripidiana teria influenciado a comédia de tendência melodramática, “em que a gargalhada seria tão estranhável quanto o terror e a piedade.” Apontando para a obra completa de Terêncio, considerado discípulo e tradutor de Menandro, este representaria o ápice do melodrama dessa comédia, uma vez que, em Terêncio, estabelece-se “o paralelo entre o coloquialismo do diálogo euripidiano e a familiaridade simples do verso,” característico da comédia nova.

Duas das regras dessa comédia foram incorporadas à tradição: a presença da máscara, que permaneceu imutável ao longo do teatro greco-latino e contrastava com os tipos tidos como realistas, retirados do cotidiano; e o cenário cômico (uma pequena praça com algumas casas), que passou pela comédia italiana, chegando até Molière e os dias de hoje. (idem p. 36).

Arêas, ao tratar de questões relacionadas às dificuldades e às dúvidas de se interpretar tipos teatrais e a relação que se pode estabelecer entre comédia e sociedade, observa que “não pode ser minimizado o fato de que o gênero é fundamentalmente construído a partir da tradição e das convenções artísticas.” (idem p. 36) No universo dos tipos presentes na comédia nova, em que alguns derivavam da comédia antiga e outros da tragédia, um número bastante reduzido poderia ser percebido, com certa segurança, como “tipos sociais facilmente identificáveis no momento,” entre eles o do parasita, que se alimenta à mesa dos ricos, ou o tipo relacionado à prostituta, a *hetaira*, já que esses dois tipos têm perdurado na sociedade e no teatro. Se este fato de identificação é considerado bastante sutil ao lermos os textos da comédia nova, mais sutil se torna quando passamos à comédia nova latina (cujos grandes representantes foram Plauto e Terêncio), por se tratar de adaptação ou tradução da comédia nova grega, preservando nomes e cenários desta.

3. 2 O circo: picaresco

Estudos apontam que os primeiros registros para o termo pícaro teriam surgido por volta do século XVI. Naquela época era utilizado para designar pessoas, em especial jovens, que desempenhavam atividades de auxiliares. Ao longo dos tempos a palavra foi tomando outras finalidades como, por exemplo, para designar pessoas desempregadas, desocupadas, mas astutas, que conseguiam sempre obter êxito em suas armações. A definição, segundo dicionários daquela época, para a figura picaresca, era de se tratar de pessoa enganadora e privada das virtudes de honra e de vergonha.

Para Ferreira, o herói picaresco clássico corresponde ao “perpétuo vagabundo, que aprende desde a infância que pouco se pode esperar do próximo. As desgraças que sofre são a justificação moral da sua futura desconfiança.” (FERREIRA, 1984, p.23). Ao longo dos tempos, aos traços primeiros do picaresco foram sendo agregados outros que deram origem ao tipo do circo da época.

Na construção de sua obra, podemos observar que Suassuna, além de trabalhar com os traços da comédia de costumes, como mencionamos anteriormente, tem forte influência da tradição picaresca e, entre os elementos presentes, destacamos como correspondentes às marcas do circo as das “cambalhotas e roupas de palhaço (aspecto gestual), no cenário como picadeiro (...), na fala dirigida ao público (...), associação carnalizada com *O grande teatro do mundo*,” sendo está última pela apropriação que o escritor faz do teatro dentro do teatro. (VASSALLO, In: Caderno de Literatura, 2000 p. 175). Outro traço na obra de Suassuna que se relaciona ao teatro popular e ao circo é o caso das duplas, como João Grilo/ Chicó, *Auto da Compadecida* e Caroba e Pinhão de *O Santo e a Porca* entre outros. Duplas sempre comandadas por uma das personagens, a mais astuciosa, que se utiliza de manhas, manobras, armações, distorcendo palavras e situações de forma convincente e cheia de malícias com o auxílio da outra. Com suas artimanhas, capacidade de burlar, vencem os patrões, o que representa a subversão e ainda com a capacidade de provocar o cômico, o satírico. Pois, mesmo em condições inferiores, saem dessa condição de enganados e passam a enganar, com as mais divertidas trapaças, os patrões e assim tirar proveito em todas as

situações. Essas características são destacadas pelos críticos como sendo responsáveis por evidenciarem o pícaro no Romanceiro Popular do Nordeste, bem como na literatura de cordel e também na obra de Suassuna.

SZESZ, ao comentar sobre as influências da literatura picaresca em Suassana afirma que:

A observação dos tipos pícaros permitiu-lhe a construção de personagens reais e meio ficcionais que simbolizam o homem do sertão e sua dura vida. Alguns desses tipos foram tomados dos cordéis, como os “quengos”, (...). Estes personagens encarnam a figura do anti-herói, o sertanejo esperto que se desforra dos maus tratos através da sátira, da zombaria e da astúcia, como os personagens pícaros. (SZESZ, 2007, p. 87)

Portadores de características de personagem picaresca, Caroba e Pinhão de *O Santo e a Porca* provocam o riso por meio das astúcias, com a finalidade de denunciar as explorações e condições às quais são submetidas as pessoas de origem simples e humilde pelos patrões/empregadores, a exemplo das cenas sobre o jantar e do roubo da porca de Euricão:

Caroba – O meio é contra-atacar com as mesmas armas. O senhor lhe oferece jantar, dá-lhe vinho, cerveja, e quando ele estiver bem entusiasmado para dar o golpe, o senhor dá nele primeiro.

Euricão – Como?

Caroba – Pedindo vinte contos emprestados.

Euricão – Ra, ra! Ra, ra! Grande idéia, Caroba, idéia genial! Mas como é que se paga o jantar?

Pinhão – O senhor tira dos vinte contos.

Euricão – Ladrão, miserável! Já quer gastar meus vinte contos que eu arranquei daquele criminoso com tanto trabalho. (*grifo nosso*)

(...)

Caroba – (...) O senhor me dá uma comissão?

Euricão - Eu lhe dou metade daquele jerimum que o cego me deu ontem. (*grifo nosso*)

Caroba – (...) Eu quero é dinheiro, Seu Euricão!

(...)

Euricão – E se ele não emprestar?

Caroba – Ai, pelo menos a gente ganha o jantar. (SUASSUNA, 2007, p. 51-53)

(...)

Euricão – Ah, bandido, criminoso, assassino! Agora você me paga! Onde está minha porquinha? (*Agarra Pinhão pelo pescoço*)

Pinhão – Um momento, me solte! (...) Todo mundo fala em furto, em roubo, e só se lembra da porca!

(...) Mas onde está o salário de todos estes anos em que trabalhamos, eu, meu pai, meu avô, todos

na terra de sua família, Seu Eudoro? (...) Onde está o salário de Caroba durante o tempo em que ela trabalhou aqui, Seu Euricão? (*grifo nosso*)

Pinhão – Não temos nada! (...) Onde está a minha porca? (*grifo nosso*) (SUASSUNA, 2007 p.147-148).

Ou ainda nas cenas como as seguintes:

EURICÃO – Ai, meu Deus, com essa carestia! Ai a crise, ai a carestia! Tudo que se compra é pela hora da morte!

CAROBA – É o que é que o senhor compra? Me diga mesmo, pelo amor de Deus! Só falta matar a gente de fome!

A mentira, também considerada como característica no pícaro, é outra aliada de Caroba; na verdade, é por meio dela que a personagem envolve todos, de maneira convincente, nas mais variadas trapalhadas, para depois ir se beneficiando da solução encontrada para cada uma delas. Essa habilidade a coloca em situação superior perante os patrões, a exemplo das cenas que ela (auxiliada por Pinhão) começa arquitetar todos os casamentos, do que derivam as demais situações e trapaças:

CAROBA – Dona Margarida, essas coisas só se usam na primeira vez, na segunda, vai direto! Casamento de viúvo é feito depressa e sem muita conversa!

MARGARIDA – Você acha que é possível?

MARGARIDA – E se for, o que é que a gente faz, meu Deus?

CAROBA – É deixar as coisas como estão. (...) Quando ele chegar, já é quase noite. (...), o senhor bem que pode passar por outro. Então a gente vê o que faz, examina tudo, vê se é casamento mesmo e pode então partir daí para resolver tudo.

DODÓ – Como?

CAROBA – Eu sei lá, na hora se vê.

MARGARIDA – (A DODÓ) Você acha que está bem assim?

CAROBA – Pode ser que não esteja, mas é o jeito.

DODÓ – Está bem, Caroba, vou seguir seu conselho. E se tudo se resolver a contento, eu saberei mostrar minha gratidão.

PINHÃO – Como?

DODÓ – Eu descobrirei um modo.

PINHÃO – Seguro morreu de velho.

CAROBA – O senhor não tem uma terrinha que seu padrinho lhe deu?

(...)

CAROBA – Prometido?

DODÓ – Prometido.

PINHÃO – Quem vive de promessa é santo.

PINHÃO – (...) Vou arranjar umas promissoras aí pela rua. O senhor assina uma no valor da terra. ... Está bem?

DODÓ – Está, homem desconfiado!

CAROBA – Saiam, deixem eu enfrentar Seu Euricão. É preciso preparar o terreno. Cuidado, lá vem ele! Pinhão, fique, preciso de sua ajuda! (SUASSUNA, 2007 p. 45 – 47)

(...)

CAROBA – Está certo, Seu Euricão, está certo! (...) Deixe a porca de lado, ninguém toca mais nela! Que é que vale uma porca? O negócio agora é evitar a facada que o tal do Eudoro vem lhe dar.

EURICÃO – A facada?

CAROBA – E então o senhor vai ver se não é! Pinhão me contou como ele faz. Chega cheio de delicadezas. A essa hora já se informou de sua devoção por Santo Antônio. (idem p. 50 -51).

Para Ângela Maria B. Castro, “o pícaro se vinga da miséria em que a sociedade o tem, mostrando-nos a ridícula realidade de quem nos aparenta grandezas.” (Apud BRAGA, 2007 p. 83). Braga complementa dizendo que geralmente o pícaro é um criado, um serviçal pobre e desfavorecido que tem por finalidade, com suas mentiras e trapaçás, garantir o necessário para sua sobrevivência imediata.

3.3 O riso

O riso, ao longo dos tempos, tem figurado como objeto de estudo de vários teóricos. Aristóteles (Apud MINOIS, 2003) teria sido o primeiro a trabalhar sobre as particularidades do gênero comédia, trabalho que se perdeu. Na sequência, outros se dedicaram ao estudo que abordava comicidade e riso, como o francês Georges Minois, em *História do riso e do escárnio* (2003), o russo Mikhail Bakhtin, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008), o também francês Henri Bergson, em *O Riso* (1980), Vladimir Propp, em *Comicidade e riso* (1992), entre outros.

Esses estudos trataram da história do riso desde o *riso inextinguível dos deuses* na Grécia ao *riso no século XX: morte do riso?* (Georges Minois) e das diferentes manifestações do riso - riso como reação nem sempre ligada ao engraçado: nem todo tipo de riso nasce de um estado de graça e, também, não é consenso geral que as obras cômicas tenham como finalidade o riso pelo riso – aspectos tratados por Bakhtin, Bergson, Propp etc.

Em seus estudos a respeito de comédia, a definição postulada por Aristóteles é de que esta seria:

imitação de maus costumes, não, contudo, de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor (ARISTÓTELES, cap. V).

Ou ainda de comédia como:

(...) imitação de pessoas inferiores; não, porém, como relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor. (ARISTÓTELES, 2005, p. 23-24).

(...) aqueles que imitam, imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, (ARISTÓTELES, 2005, p. 20).

Essas observações nos remetem à idéia de vício como defeito ou falha de comportamento inerente ao ser humano, recurso para provocar situações cômicas e que passou aos estudos sobre o riso e comicidade nas diferentes épocas, por vários estudiosos. Entre esses estão os aspectos do feio e do superior/inferior.

A teoria dos aspectos do cômico – alto e baixo – surgida no século XIX postula esses aspectos relacionados à ciência do belo: o que permanece fora dessa esfera está relacionado a algo baixo, pois se apresenta como algo inferior. (PROPP, 1992, p. 21)

Kirchmann (Apud PROPP, 1992, p. 21) foi um dos defensores dessa teoria, dividindo todo domínio do cômico em fino e grosseiro. O teórico coloca como limite desses aspectos a incidência do absurdo, quando este ocorre em grau elevado: “o cômico é grosseiro; se o absurdo for menos explícito”, o cômico torna-se fino. Já Volkelt (Apud PROPP, 1992, p. 21), no lugar do absurdo, considera que “tudo que está ligado ao corpo humano e às suas tendências naturais”, como a gula, a bebedeira, o suor, a expectoração, a eructação, bem como “elementos burlescos como narizes vermelhos, barrigas grandes, contorções verbais, brigas e pelejas, vigarices” entre outras, representa o aspecto da comicidade considerada grosseira, ou seja, a farsa, as palhaçadas - o humor próprio dos espetáculos circenses estaria dentro desse tipo de comicidade. Para Volkelt, essa comicidade, mesmo que encontrada em outros escritores, “é setor preferencial da literatura popular.” (Idem, p. 21). Nesse contexto poderíamos inserir algumas obras de Suassuna, por exemplo, *O Santo e a Porca*, pois, como Propp destaca de Volkelt, o dramaturgo “reúne uma dissolução animalesca a uma licenciosidade repleta de humor” uma vez

que essa comicidade presente na peça do escritor remete à farsa, às palhaçadas e ao humor próprios dos espetáculos tidos como circenses.

A respeito do riso provocado por esse tipo de humor, observa Leacock que:

Não se trata de um riso paroxístico provocado pelas caretas de um palhaço salpicado de farinha ou sujo de fuligem que se apresenta no palco de um miserável teatro de variedades, mas de um humorismo realmente grande, que ilumina e eleva nossa literatura (...) (Apud PROPP, 1997, p. 22).

Esse tipo de comicidade, conforme aponta Propp, faz-se presente também em muitos clássicos como, por exemplo, nos dramaturgos Aristófanes, Molière e Gógol, cujos traços se repetem nas peças de Suassuna, como os que ocorrem em *O Santo e a Porca*..

Para Bergson (1980 p. 17), o vício que faz com que o homem torne-se cômico (no caso das representações teatrais) é aquele que o “traz de fora, como um esquema completo” no qual este homem está inserido. É aquele vício que, ao invés de se valer da flexibilidade humana, impõe sua própria rigidez, isto é, o vício que, na comédia, desde o título da obra, passando pelas situações e personagem (diferente do que ocorre no drama), mesmo que vinculado a determinado tipo ou pessoa, simplifica, porque é cristalizado. Segundo o filósofo, esse aspecto pode ser observado desde o título das comédias, geralmente um substantivo comum, a exemplo de *O Avaro*, *O Jogador*. Já no caso das peças dramáticas, somente os nomes próprios são adequados. Prosseguindo esse pensamento, Bergson ressalta que isso se deve ao fato de que:

(...) o vício cômico, por mais que o relacionamos às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples; ele continua a ser o personagem central, invisível e presente, do qual são dependentes os personagens de carne e osso no palco. (BERGSON, 1980, p.17).

Isso porque o dramaturgo se vale, por meio da representação das personagens, para inserir o leitor ou o espectador no interior, no centro da falha humana, do vício. Mas, mesmo assim, “é precisamente uma espécie de automatismo” que faz com que o leitor ou espectador ria. O automatismo é visto como “muito próximo do simples desvio”, uma vez que a personagem cômica é

construída de tal forma que não se percebe como tal. Ainda nesse sentido, afirma Bergson, qualquer personagem cômica “por mais consciente que (...) possa ser do que diz e do que faz, se é cômica, é que existe um aspecto da sua pessoa que ele ignora, um aspecto que se furta a ele mesmo.” (BERGSON, 1980 p. 76) Esses seriam os recursos, portanto, trabalhados pelos dramaturgos para nos fazer rir. E complementa: “As expressões profundamente cômicas são as mais ingênuas nas quais um vício se mostra nu (...), porque a personagem cômica desempenha com tamanha sinceridade seu papel que faz com que seus gestos e linguagens se tornem naturais, como parte integrante da pessoa que representa”. (idem p. 76-77).

Ana Paula V. de Oliveira (2007) em sua monografia sobre a construção do humor negro no cinema ressalta que “A avareza, vício utilizado em obras de diferentes linguagens pode tornar-se elemento cômico, como na comédia *O avarento* de Molière” (p.17) – aqui incluído, com as devidas proporções, o avarento construído por Suassuna em *O Santo e a Porca*. Porque, além de provocar o riso, o tema é trabalhado pelo escritor com um objetivo maior, apontando para os verdadeiros motivos que estão por trás, posteriores ao riso, e que se vinculam a despertar o leitor ou o público (como já comentado) para uma reflexão sobre o comportamento do homem, sobre o sentido do mundo e no mundo.

Cabral, em sua tese de doutorado, *O Riso e o Social*, observa que

As pessoas não são estimuladas ao riso apenas porque a personagem age deslocadamente no tempo; a esse riso se associa um outro componente capaz de torná-lo tão ferino. Todo e qualquer comportamento que esteja fora dos padrões pré-estabelecidos se faz sujeito ao riso; no caso do avaro, porém, algo mais se agrega de forma indireta ao estímulo risível. (CABRAL, 2005, p.24).

Em certo sentido, esse algo mais de que Cabral fala é histórico: embora o avarento tanto em Plauto, Molière, *Commedia dell'arte* quanto em Suassuna estimulem o riso, este não se dá com a mesma intensidade e pelas mesmas razões. Por exemplo, na *Commedia dell'arte*, por meio das artimanhas e dos quiproquós que são armados pelas personagens que representam o homem simples e a população pobre, em especial na figura de Arlequim, a razão de estímulo ao riso/ao cômico estaria no instigar a sociedade italiana daquela época para uma reflexão a respeito

das condições sociais nas quais vivia determinado grupo da população. (CABRAL 2005, p.27).

Da mesma forma, Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, (2008) expressa que o riso, naquele contexto, a partir das manifestações carnavalescas e de suas relações com a arte popular, figurava como as artimanhas com as quais os humildes se valiam para tirar algum proveito sobre os dominantes. Suas observações recaem sobre as festas populares, quando a comicidade fazia oposição às cerimônias sérias realizadas pelos órgãos oficiais do Estado e pela Igreja: em que “o riso acompanhava (...) as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (...)” (BAKHTIN, 2008, p. 4). A representação cômica de cada uma das cerimônias civis ou religiosas tinha como objetivo possibilitar que a população percebesse o mundo e as relações entre as pessoas comuns, que ocorriam de forma totalmente diferente das que ocorriam no âmbito das instâncias do Estado e da igreja: as consideradas oficiais. Relação essa que:

(...) criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (...) No folclore dos povos primitivos encontram-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos. (BAKHTIN, 2008, p.5).

Com essas observações, Bakhtin, além de chamar a atenção para a *dualidade* presente na sociedade daquela época, nos alerta para a necessidade de se refletir a respeito das relações que ocorrem na atualidade.

Em *O Santo e a Porca*, as personagens – com ênfase em Caroba e Pinhão - que representam, de certa forma, a população humilde e local do Nordeste, valem-se das mesmas artimanhas e manobras (que a princípio parecem ser de cunho apenas cômico para provocar o riso ingênuo, mas no fundo revelam outras intenções) para sobreviver numa sociedade de desigualdade e de domínio dos poderosos sobre os mais simples. Assim, por meio das passagens carregadas de comicidade, o dramaturgo paraibano busca atingir a sátira e possibilitar que o leitor ou público observe o comportamento e as relações humanas que se estabelecem no

mundo atual. No mesmo sentido, expressam-se os editores da obra *Antologia de humorismo e sátira* (1980), R. Magalhães:

A sátira e o humorismo são expressões não apenas literárias, mas de reflexos do próprio caráter do povo brasileiro. Representam formas de desabafo da alma popular contra injustiças sociais, ou um meio de aliviar a pressão sob a qual vivemos, nas horas de crise. Daí o anedotário das ruas, os ditos anônimos, as tiradas ferinas e epigramáticas, com que o homem do povo alveja não raro os poderosos do dia. (MAGALHÃES, 1980, p.7)

Ao falar sobre as transformações que o riso teria sofrido do grotesco popular da Idade Média e do Renascimento para o grotesco romântico (reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII), Bakhtin destaca que

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras “sérias”, mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo. (BAKHTIN, 2008, p.33).

Como postula o teórico, podemos inferir que o riso em *O Santo e a Porca* “tira a máscara alegre e começa” a assumir, a partir da sátira, o caráter de observação e reflexão sobre o mundo, sobre o homem no mundo.

Minois, nos capítulos da obra *História do Riso e do Escárnio* (2003) que tratam do riso no século XIX, observa que o riso, nessa época, “reencontra sua velha vocação de insulto, de agressão verbal e visual, de exclusão e zombaria humilhante, como nos tempos de Homero.” (MINOIS, 2003, p.461). Isso porque o riso, nessa época, tido como liberado, participa do que se denomina a “grande salada revolucionária, e não é mais possível encerrar-se em seu canto.” Já que a política se desenvolve de forma caótica para a democracia, no contexto onde o debate livre se faz presente, o escárnio e a ironia são imprescindíveis. Ressurge, assim, no século XIX, o “riso de combate, o riso partidário”, mas já sinalizando para outro tipo de riso “mais moderno, mais vasto, que engloba tudo, riso de Demócrito para uns, riso diabólico para outros, riso do *nonsense*, do absurdo, herdeiro do grotesco romântico”. Esse novo riso que desponta é o riso filosófico. (idem p. 462).

O riso do século XIX, diferente do século anterior, em um primeiro momento, não representa mais “elemento de distração”, vez que tem a função de manter a ordem, “sancionando as irregularidades de conduta, as violações do regulamento, os propósitos incongruentes”. Evita que personalidades consideradas fortes tornem-se ainda mais fortes na Assembléia. (Idem p, 467).

Minois (2003) destaca também o riso que se expressou por meio da caricatura na França a partir da Revolução. Essa “caricatura é a destruição dos ídolos pelo riso, sua redução ao estado de patifes”: por meio do desenho se desfaz ou rebaixa o adversário. Portanto, a caricatura nessa época tinha como função dessacralizar e rebaixar “os antigos valores, dos antigos mestres, dos antigos ídolos”, tendo como foco a nobreza e o clero. As obras de caricatura contrarrevolucionárias consideradas mais significativas foram as produzidas fora da França, porque provocavam um riso anti-francês. (Idem, p.469).

No período de, aproximadamente, vinte anos em que a guerra se alastra por toda Europa, desencadeando as mais variadas perturbações e inquietudes, dois tipos de riso se estabelecem: o partidário e o cínico. O primeiro caça o adversário político e social, enquanto o segundo zomba de tudo e todos. Lembra também Minois, que, nessa época, o riso popular ressurgiu por meio das festas espontâneas e improvisadas em contraponto às revolucionárias oficiais, justamente porque estas não se ancoravam no riso. (Idem, p. 472).

Com as complicações políticas, ocorre uma busca acentuada por técnicas para “dirigir as massas com eficiência” já que estas se tornaram mais conscientes de sua importância. Os métodos de governo tornam-se “mais sutis”, e os procedimentos como “pão e circo” são plenamente utilizados. Após o seu aperfeiçoamento, desembocam nos Estados democráticos modernos. E, assim, o riso passa a funcionar como “ópio do povo” e se mostra mais eficiente para dirigir o povo que a religião. Mas segundo Minois, parece ser na sátira política que de fato o riso encontra, nesse século, seu espaço propício, já que são inúmeros os exemplos dessa função do riso nesse período. É também nessa época que surgem os risos das diferentes nações, uns em oposição aos outros. (Idem, p. 482 - 491).

Minois trata também sobre a oposição da Igreja contra o riso no século XIX. “As relações entre a religião e o riso”, que já não eram amistosas, não mudaram. Em

especial na Igreja Católica as expressões faciais nunca estiveram tão severas e de olhar tão duro sobre o mundo. A Igreja encontrava-se sob fortes confrontos frente ao desenvolvimento das ciências e do ateísmo, voltando-se com mais ênfase para seus valores frente às inovações do mundo. E, portanto, o riso passou a ser visto por ela como diabólico e mau, pois que exprimia “egoísmo e orgulho”. Visto como “expressão de desespero ou de ódio,” ou ainda de amor próprio, já que sintetizava o contentamento, a superioridade de um indivíduo sobre seu semelhante. (Idem, p. 499).

Na obra *Philosophie du rire* (Filosofia do riso), publicada em 1840, P. Scudo chega a afirmar que o riso seria um “desvio da norma comum”; que “O riso nunca é inocente”; ou que “não significa felicidade”, pois seria a expressão da alegria maligna de uma pessoa frente aos defeitos de uma outra. (Apud MINOIS, 2003, p. 503).

Em síntese, ao comentar sobre o riso no século XIX, Minois afirma que: “Hegel não quer rir, Schopenhauer não pode impedir-se de rir, Nietzsche quer rir, mas nenhum dos três, na realidade, é alegre. Bergson, por sua vez, vê os outros rirem e se interessa pelo fenômeno como técnico.” Seria como se ele, para explicar o mecanismo do riso, chacoalhasse as pessoas que riam, perguntando como esse fenômeno, o riso, funciona. (Idem, p.520).

Na sequência, Minois fala também sobre o riso na concepção de Freud, que percebe “o riso como economia de energia e o humor como desafio”; de Jean-Paul, que o coloca como “riso assassino” ou “humor assassino”; de Baudelaire, que considera o riso como sendo “satânico, logo humano”; e de Vitor Hugo, que trata da natureza do riso, vendo-o, por exemplo, “na criação de uma imensa gargalhada” ou ainda: “Eu rio com esse velho maquinista, o destino”, isto é, a ironia trágica, apontando para a ambigüidade do riso, que está no centro da vida. (Idem, pp. 525, 528, 533 e 541).

Ao falar sobre o riso no século XX, Minois observa que este século foi marcado por todos os excessos possíveis e seus horrores e que a população encontrou no riso a forma para suportar as perturbações do século.

(...) esse século, que custou a morrer, encontrou no riso a força para zombar de seus males, que não formam apenas males de espírito: guerras mundiais, genocídios, crises econômicas, fome, pobreza, desemprego, integrismo, terrorismo, proliferação de pardieiros, ameaças atômicas,

degradações do meio ambiente, ódios nacionalistas... Entretanto, de ponta a ponta, uma gargalhada ressoou. O riso solto começou aos 14 anos e não cessou mais. Transformou-se num riso nervoso, incontrolável. O mundo riu de tudo, dos deuses, dos demônios e, sobretudo, de si mesmo. O riso foi o ópio do século XX. (...) Essa doce droga permitiu à humanidade sobreviver a suas vergonhas. Ela insinuou-se por toda parte, e o século morreu de *overdose* – uma *overdose* de riso – quando, tendo este se reduzido ao absurdo, o mundo reencontrou o *nonsense* original. (idem, p. 553)

O riso pelo absurdo não é um riso de alegria, mas um riso forçado, de medo, que tem a função de aliviar o mundo de sua perda de sentido. É um riso, um humor midiático, comercializado e globalizado, que “conduz o planeta”. Para Minois, mesmo morrendo de rir, o mundo anuncia a morte do riso. (Idem, p. 554).

O riso no século XX toma outra dimensão, já que “o humor moderno é menos descontraído” que o dos séculos anteriores, isso porque se dobra sobre o sentido ou a falta de sentido da vida e não mais sobre alguns de seus aspectos. (Idem, p. 569). Assim, Minois aponta para a presença marcante da ironia nesse contexto, destacando, por exemplo, Charles Lemert (Apud MINOIS, 2003), que afirma ser a ironia, na atualidade, “uma atitude necessária para uma teoria social”, enquanto outros, como C.I. Glicksberg e W.C. Booth (Apud MINOIS, 2003) se preocupam com a presença da ironia no mundo atual como obrigatória.

Para Minois:

(...) em lugar de chorar sobre nossa decadência, o que seria marca de arrependimento, rimos de nossa fraqueza, e essa é nossa perda. Vemos nosso nada e rimos dele: um riso diabólico. (Idem p.113).

Esse riso como válvula de escape, como forma de pensamento, coloca o ser humano diante de sua fragilidade e, nesse confronto, ele tem a possibilidade de observar a si mesmo. Como aponta Cabral: “o riso sério é um pensamento sério, como mundo delineado pelo pensamento cristão, se desprender dos seus limites; é uma forma de redenção.” (CABRAL, 2005, p.81)

Por outro lado, poderíamos inserir nesses aspectos do riso, outros que permearam as comédias desde a Antiguidade e que são resgatados por dramaturgos da atualidade, a exemplo de Suassuna em *O Santo e a Porca*: os elementos da farsa.

3.4 A farsa e a moralidade existencial em *O Santo e a Porca de Suassuna*.

O termo farsa deriva do latim popular “farsa, feminino tomado substantivamente de *farsus*, p.p. de *farciare*, pelo fr. *Farce* (MACHADO, 1977, p.24 *apud* Teresa Gonçalves *In*: <http://www.edtl.com.pt/index.php>). Etimologicamente, a farsa é vista como de origem no “acto de recheiar peças de caça com algo bem condimentado”, no que significa que teria a função de complementar, “saborosamente”, o elemento principal. Pode ter surgido daí a observação dos estudiosos do teatro de que a farsa estaria ligada às cenas cômicas que “recheavam” as representações dos mistérios, uma das principais formas do teatro medieval.

A farsa se apresenta como “uma forma primitiva e grosseira, incapaz de elevar-se ao nível da comédia” que tem como fim imediato provocar o riso; o que faz com que se torne bastante acessível e popular. (SOLMER, 2003, p.49. *apud* VASCONCELOS,).

Bernardes (2003) destaca como elementos principais da farsa, além das características de pequeno número de personagens, ação e texto curto, o fato de as personagens serem enquadradas na realidade (com filhos, profissão etc.) e, em especial, a relevância da burla ou do engano como sustentáculo da ação.

Diferentemente da tradição clássica que concedia destaque e valorizava a configuração formal, em destaque as unidades de tempo e lugar, a farsa, na Idade Média, era percebida como um gênero dramático que fugia a essa rigidez de configuração e englobava, na época, várias temáticas, privilegiando as de natureza cômica.

Desde seu surgimento até a atualidade, esse gênero tem amadurecido, o que faz com hoje possa ser percebido com mais clareza ao ponto de ser definido como um “gênero criado na Idade Média, a partir de um substrato constituído por *Sermões Burlescos, Procissões Litúrgicas, Momos, Ladainhas, Fantasias Alegóricas, Moralidades e Mistérios* franceses e ingleses e por toda uma cultura popular carnavalesca,”(PANDOLFI, *apud* Teresa Gonçalves, *In*: <http://www.edtl.com.pt/index.php>). Como texto, era apenas um esboço, um esquema da intriga, que os atores, tipos sociais cristalizados e imutáveis de peça para peça,

desenvolviam a partir das circunstâncias e das inspirações do momento. Mas a miscelânea de substratos que ela possui desde sua origem a torna importante para destacar o sagrado e o profano que podem nela estar presentes e que interessam ao texto de Suassuna que vimos estudando.

Some-se a isso o fato de que a *farsa* foi considerada, desde o Renascimento, um gênero menor, mas que representava cenas da vida profana, reproduzindo o ambiente popular e burguês da época ou apenas flagrantes da vida quotidiana, quase sempre da luta entre forças opostas das relações sociais. Por ser um gênero menor, colocava no palco um número reduzido de personagens, geralmente pertencentes à camada social popular. A farsa, utilizando-se de sua vasta possibilidade, subvertia a ordem social estabelecida por meio do mecanismo da sátira, considerada contundente, chegando a ser, por vezes, cruel. Nessas situações fazia uso de uma linguagem grosseira, indecorosa e impudica, gerando assim o cômico e o riso dissoluto.

A farsa também se caracteriza, entre outros elementos já comentados, pelo delineamento de uma intriga que, a partir de um nó, vai se desenvolvendo até culminar no desenlace; e ainda pela presença da sátira, fonte de cômico. (AGUIAR, 1982, p.347 apud Teresa Gonçalves, In: <http://www.edtl.com.pt/index.php>)

A partir dessas suas origens, e mesmo havendo a tendência de reproduzir determinados tipos bem conhecidos, ela representa uma grande capacidade de “observação realista da vida quotidiana e das pessoas”, sendo até possível perceber composições nas quais já “se esboça o delineamento do carácter da personagem redonda, surgindo em cena personagens com uma vivência psicológica acentuada (...)” (PANDOLFI, In: *E- Dicionário*, 2010) que podem sofrer modificações ao longo da peça.

A farsa, ainda, enquanto temática, trata de questões relacionadas à luta entre forças opostas do relacionamento humano, familiar e amoroso, e de oposição dos valores tradicionais e convencionais individuais e pessoais (AGUIAR, 1982). A estrutura da farsa presente na obra de Suassuna a aproxima da obra de Gil Vicente, como mencionado, quanto:

- à construção dos personagens, que representam diferentes classes sociais;

- à crítica social que aponta para o desnivelamento social. Em Suassuna, esse aspecto se mostra mais grave, devido aos fatores naturais que tornam a vida do homem do sertão muito difícil;

- à religiosidade, vista como manipulação do povo mais simples pelo clero;

- e à ironia, recurso utilizado pelos autores para construir o que representa suas marcas, que é a crítica.

Em o *Santo e a Porca*, que aponta um cotidiano familiar e seus contrapontos, se Santo Antônio é visto como santo casamenteiro, muito festejado nas festas juninas e de grande devoção, em especial no Nordeste, ele é venerado por Euricão, que o invoca (sagrado) e ao mesmo tempo o questiona, demonstrando oscilar entre ele e o dinheiro (profano). Pois o que representa para ele o sentido para a vida - a porca de madeira, cheia de dinheiro, guardada ao pé de santo - torna-se ameaçado a partir da chegada da carta de Eudoro e das peripécias que surgem (arquitetadas por Caroba) em torno do assunto. E, assim, dá-se início, na vida do personagem, um processo de vivenciar a perda (o que acentua o seu caráter psicológico), e nesse processo, as dúvidas e oscilações podem ser observadas, como o movimento entre a espiritualidade e a materialidade próprias do ser humano.

O *Santo e a Porca* representa, portanto, o que o autor aponta:

a traição que a vida, de uma forma ou de outra, termina fazendo a todos nós. A vida é traição, uma traição contínua. Traição nossa a Deus e aos seres que mais amamos. Traição dos acontecimentos a nós, dentro do absurdo de nossa condição, (...), a morte, por exemplo, não só não tem sentido, como retira toda e qualquer possibilidade de sentido à vida. (SUASSUNA, 2007, p.24).

Euricão se depara com essa traição ao perceber que havia perdido todo o dinheiro, e passa a refletir sobre o sentido da vida: vê-se um escravo, assim como todos os homens o são. Nesse momento, a personagem afirma que todos nós poderíamos perceber a cada instante essa nossa condição de escravo, “não fossem as preocupações, a cegueira voluntária e involuntária, as distrações e divertimentos, a covardia, tudo enfim que nos ajuda a “ir levando a vida” enquanto a morte não chega e que faz desta aventura - que se fosse sem Deus era sem sentido – um aglomerado suportável de cotidiano” (SUASSUNA, 2007, p. 24)

Suassuna, para tratar dessa questão existencial utiliza, na construção do texto, entre outros elementos, a circunstância de ser o personagem Euricão um estrangeiro, um “árabe” - “como se diz no sertão, dos sírios, árabes e turcos enraizados,” e da passagem bíblica: “Não temos, aqui, cidade permanente” , evidenciando, assim, “nossa própria condição de desterrados” (idem p.24)

O desterro, a perda, a incomunicabilidade são termos típicos do Existencialismo, corrente filosófica que trata da existência humana, do homem imerso nas condições que o definem; do homem que é feliz ou infeliz, que depara com o problema da perda, da morte e, principalmente, com o sentido de sua existência.

Conforme Sartre (Apud JOHNSTON, 2008), o homem, sendo mutável e dotado de autoconsciência, é levado a compreender ou intuir sua existência e liberdade, sendo responsável pelas suas escolhas. Essa liberdade e capacidade de escolha o angustiam e provocam-lhe o medo, que pode ser traduzido na escolha que muitas vezes faz, para evitar o risco de errar e gerar culpa, de adiar a busca da própria existência. Essa busca de si mesmo, esse arriscar-se procurando a autenticidade é uma tarefa unicamente pessoal e muito árdua, que o faz permanecer paralisado.

A negação do próprio destino torna a vida um permanente jogo de escolhas, opções, e, nesse processo, o homem se depara inevitavelmente com a angústia e por vezes com o desespero. Nesses momentos, tenta encontrar sentido para a vida. (SARTRE, *apud* Johnston, 2008, p. 158).

Euricão, ao perceber que o dinheiro que havia economizado não valia mais nada, e sentindo-se só, já que todos à sua volta haviam se encontrado pelo casamento, tenta encontrar um sentido para o que lhe acontecera na vida, questionando Santo Antônio:

Euricão - Que sentido toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Será que tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio? (SUASSUNA, 2007, p.153)

Podemos observar que Euricão, na verdade, questiona a si mesmo a respeito de uma realidade que até então parecia inquestionável, buscando encontrar um

sentido para sua própria existência. Sua fala vai deixando de lado o particular do dinheiro para generalizar a questão do sentido da vida: troca a primeira pessoa do singular pela primeira do plural - “Que sentido toda essa conjuração que se abate sobre nós”? - e imediatamente o substantivo definido, conjuração, pelos pronomes indefinidos ou demonstrativos, genéricos – “Será que tudo isso tem sentido? Será que tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio?” Ou seja, generaliza a pergunta para gerar, não mais o riso, mas a reflexão moral e filosófica.

Essas passagens na peça parecem apontar para a concepção de liberdade, de opção de escolha do ser humano, sugerindo, assim, uma tendência do escritor à crença na existência cristã. Esse aspecto da concepção de existência de Suassuna como voltada ao cristianismo ganha maior clareza ao analisarmos o que afirma Kierkegaard (1991) a esse respeito.

Para ele, a existência humana significa interesse do homem em si mesmo e em seu destino; esse, em si, é permanentemente buscado, testado e sentido como atividade realizada em liberdade própria. Mas, ao mesmo tempo em que o homem é livre, é também dependente, já que a existência é constante tensão entre o que o homem é e o que ele não é. O fato de o homem ter a possibilidade e a liberdade de compreender a si mesmo na sua existência implica que a verdade está centrada na subjetividade e sua busca passa pela completa e profunda interação com o mundo. (KIERKEGAARD, apud Guarnieri, 2007).

Kierkegaard observa ainda que a mais elevada forma de vida está relacionada à fé, portanto, a relação com Deus é necessária; essa relação representa, para o ser humano, liberdade de escolha, experiência de fé que pode libertar o homem de suas angústias, incertezas e solidão (assim como ocorre com Euricão que, nos seus momentos de profunda solidão e de angústia, busca na fé em seu Santo protetor sentido para prosseguir em sua vida).

Nesse sentido, Guarnieri, no artigo, *Liberdade e cristianismo em Kierkegaard*, (2007) observa que:

É sob pressão da angústia que o ser humano busca, por ele mesmo, utilizar a liberdade para fazer a síntese entre temporalidade e eternidade, e que, em ambos, possui uma tensão infinita, uma tensão que impede a realização da síntese.

Angústia, fenômeno que possibilita ao ser humano uma constante busca de sentido para sua vida de renovação, sem Deus não seria essa possibilidade. Ela é e será sempre algo inerente à vida do homem, acompanhando-o e se repetindo. Na angústia, o ser humano experimenta e enfrenta o desespero, a falta de sentido da vida.

Para Kierkegaard, não se trata o cristianismo apenas de uma doutrina, mas de uma comunicação existencial que nos coloca em movimento, em constante tarefa de transformação e edificação, em busca da unidade do Absoluto. Isso se dá por meio da liberdade de tomarmos nossa própria decisão, o que nos permite darmos sentido à nossa vida. (KIERKEGAARD, apud Guarnieri, 2007).

Esse sentido, resultante da vontade do homem, é vivenciado por Euricão à medida que este vai se tornando refém da porca de madeira, escravo absoluto do dinheiro que traz guardado há anos e em segredo, na porca. No momento em que se depara com a falta de sentido dessa que parecia ser a razão de sua vida e que passa a representar o nada, ele se desespera e passa a refletir sobre a razão de existir, da vida, voltando-se para aquela que seria, na sua saída, uma nova visão, a devoção a Santo Antonio.

Suassuna, conforme já dissemos, ao comentar a forma como cada um dos três atos de sua obra *A Pena e a Lei* (que apresenta certas características semelhantes à peça *O Santo e a Porca*) devem ser encenados, afirma que somente no terceiro “os atores aparecem [devem aparecer] com rosto e gestos teatralmente normais (...) para indicar que só então com a morte é que nos transformamos em nós mesmos”. (SUASSUNA, 2007 p. 24).

Em *O Santo e a Porca*, Euricão diante a perda total do bem material - a porca receada de dinheiro, mas que já não tinha nenhum valor - sente-se diante da “morte”, sente-se acabado, e muda de ‘fisionomia’ e de perspicácia.

Euricão – Estão ouvindo? É a voz da sabedoria popular, da justiça popular, Tomem seus destinos, eu quero ficar só. Aqui hei de ficar até tomar uma decisão. Mas agora sei novamente que posso morrer, estou novamente colocado diante da morte e de todos os absurdos nesta terra a que cheguei como estrangeiro e como estrangeiro vou deixar. (SUASSUNA, 2007, p.152).

E passa a refletir sobre a sua condição de desterrado, remetendo mais uma vez à crença do escritor na existência cristã já que para ele:

(...) não fossem as preocupações, a cegueira voluntária e involuntária, as distrações e divertimentos, a covardia, tudo enfim que nos faz “ir levando a vida” enquanto a morte não chega e que faz desta aventura – que se fosse sem Deus era sem sentido – um aglomerado suportável de cotidiano. (SUASSUNA, 2007 p. 24).

Ao se referir a Dostoievski, Suassuna já sugeria ter recebido certa influência do escritor, especialmente de seu cristianismo; e ao colocar a porca, em que Euricão esconde o dinheiro, representando “a vida como um impasse, cuja única saída é Deus”, pois para ele “se Deus não existe, tudo é absurdo” (SUASSUNA, idem p.25), ele vai se marcando como um existencialista cristão.

Da mesma sorte, as suas observações sobre como cada ato, da peça *A Pena e a Lei*, deve ser encenado confirma isso. Em relação aos entreatos primeiro e segundo, afirma: “os entreatos e o 2º ato” devem ser encenados “como meio-termo entre boneco e gente, o 1º ato como mamulengo e gente de farsa” (SUASSUNA, 2005, p. 9).

Disso podemos inferir que a aliança da farsa com a moralidade no caso filosófica (e não mais só social, como acontece sempre à comédia), porque presa ao existencialismo, informa o texto *O Santo e a Porca* de Suassuna de pelo menos duas feições: primeira, a modernidade, porque alia uma comédia à seriedade de um discurso filosófico formal, o que é considerado raro nesse tipo de gênero, que se dedica mais ao riso fácil e anedótico; segunda, a exemplaridade didática, que leva o seu texto às fronteiras do discurso popular, quase sempre pedagógico, acolhedor das histórias exemplares de onde se retiram sentenças morais disciplinadoras de comportamentos, principalmente em se tratando da comédia.

Disso se poderia inferir também um aspecto tragicômico no texto, mas não parece ser este o caso, uma vez que a fala final, severa, de Euricão a Santo Antônio, é tendente mais ao riso que à reflexão, porque mistura o santo com o diabo: “Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio?” Portanto, antes, Suassuna parece erguer uma ambivalência fundamental entre o sério e o cômico, sem, todavia, passar pelo tragicômico, unindo as duas pontas mais ao estilo medieval: passando pelos

autos, pelos mistérios ou por Gil Vicente, do que pela menipéia greco-romana de Menipo ou Luciano (embora o intertexto de *O Santo e a Porca* e a *Aululária* de Plauto seja confesso).

E essa é uma diferença que conta a favor da sua originalidade.

Nesse sentido, também podemos inferir que *O Santo e a Porca* parece tratar-se de uma grande metáfora, uma metáfora estendida, ou seja, uma construção alegórica que revela o processo de transformação interior pelo qual passa o avarento Euricão.

A palavra alegoria vem do grego *allós* = outro; *agourein* = falar (HANSEN 1986 p.1). A alegoria é vista como figura de linguagem “usada desde a Antiguidade Clássica” e, desde essa época, tem sido discutida. Dela diz Hansen em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*: “A alegoria é aparentemente simples na definição que a Retórica Antiga dela fazia: *diz b para significar a*”. Na verdade, essa ideia de simplicidade é enganosa. Retomando a definição de Lausberg, diz:

A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento. (Lausberg, apud HANSEN, 1986, p. 1)

Dessa definição, Hansen observa o que a “Antiguidade Clássica e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de “alegoria dos poetas”: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações”, e assim trata da oposição inerente à alegoria, que é do *sentido próprio x sentido figurado*.

A alegoria e a metáfora, portanto, estão relacionadas, embora a metáfora relacione-se à palavra e a alegoria ao enunciado ou ao texto como um todo. No caso *d’O Santo e a Porca*, com o desfecho que possui, toda a narrativa, por retroação, seria uma alegoria do percurso do destino e busca de transformação do protagonista da peça após vivenciar intensamente uma perda.

Hansen recorre a Wind para afirmar que:

Se um pensamento é complicado e difícil de seguir, necessita de ser vinculado a uma imagem transparente, da qual pode derivar certa simplicidade. Por outro lado, se uma ideia é simples, há alguma vantagem em representá-la através de uma rica figuração que pode ajudar a dissimular sua nudez, (Wind, apud HANSEN, p. 11)

Assim nos parece a construção narrativa de Suassuna na peça em estudo, uma vez que se vale do apego de Eurício à velha porca de madeira, que, a princípio, parece simples, apenas pelo apego ao bem material (dinheiro que trazia guardado há anos em seu interior), mas que, por meio das situações construídas na peça, pela representação e atuação das personagens, vai revelando o outro mundo de solidão e de angústia vivido por Eurício, assim como também vão sendo reveladas, psicológica, moral e socialmente, as demais personagens, suas angústias e desigualdades.

Os conflitos interiores pelos quais passa a personagem central, Eurício, ocorrem também em função de sua relação com as várias pessoas que o cercam diariamente, mas que não fazem parte de sua vida de insegurança e medo constante, porque são por ele exploradas, o que o deixa em permanente ameaça e solidão. A personagem, para amenizar a solidão em que se encontra, sente-se confortada se apegando à porca. Por esta passa às “viagens” imaginárias – como parece sugerir a narrativa através do medo que o avarento sentia de ser roubado, a todo o tempo imaginando trapaças – como maneira de fugir da realidade em que se encontra e ir levando a vida.

Como já destacamos, diferentemente das demais obras que tratam do mesmo tema, o avarento, nesta peça de Suassuna, ao se deparar com a realidade da perda, parece encontrar de frente os seus “fantasmas” interiores: abandono da esposa, apego ao mundo material que o leva a se isolar de todos que o rodeiam, pois todos representam ameaça. Nesse confronto, como não tem mais como fugir, precisa seguir uma das direções que se apresentam à sua vida, e a escolha que faz o leva a um processo de transformação interior que o coloca frente à possibilidade de uma nova vida, um novo mundo. Com esse desfecho, que poderia finalizar a narrativa, mas que essa, no entanto, deixa em aberto, aponta para uma nova direção, ou pelo menos para a possibilidade de início de uma nova vida a ser seguida pela personagem.

3.5 Humor e ironia

Ironia é uma forma de riso, não o riso espontâneo, natural e fácil, mas um riso sugerido por meio da construção de jogos de palavras e de situações em que há contraposição das “verdades da lógica e da razão à verdade do contra-senso, que perturba os rumos da existência e instala o sem-sentido de uma realidade possível somente naquelas contingências sociais.” (FERNANDES, 2007, p.31).

A ironia na literatura, portanto, é um instrumento que tem como objetivo dizer o contrário do que na verdade se pensa a respeito de determinada coisa ou pessoa. Em outras palavras é a arte de ridicularizar, criticar, denunciar ou censurar alguma coisa ou pessoa, com a intenção de provocar e instigar o leitor. Para isso, muitas vezes o ironista se vale da artimanha de supervalorizar algo, mas com vista à sua desvalorização. O que significa que o leitor participa do processo na medida em que é ativo na leitura, pois passa a refletir sobre o assunto e assim formar e tomar sua própria posição. (MINOIS, 2003, p.569)

Para Vladimir Jankélévitch, a diferença entre ironia e riso recai no fato de que:

O ridente apressa-se a rir para não ter que chorar, como esses poltrões que interpelem ruidosamente a noite profunda para ter coragem; eles acreditam que evitarão o perigo nomeando-o e fazem-se de fortes para ganhar tempo. A ironia, que não teme surpresas, *brinca* com o perigo. Desta vez, o perigo está numa jaula, a ironia vai vê-lo, imita-o, provoca-o, torna-o ridículo e o entretém com recreação. (...) O ironista é como um acrobata que se entrega a cambalhotas vertiginosas à beira da credulidade e só conta, como bom funâmbulo, com a precisão dos reflexos e dos movimentos. (JANKÉLÉVITCH, apud MINOIS, 2003, p. 569).

Os aspectos que o ironista deseja abordar em determinada coisa, situação ou pessoa são tocados de leve; ele usa artimanhas ao dizer uma coisa com a intenção de que seja percebida outra. Há, portanto, certa disparidade entre o que é dito e o que de fato se espera que seja compreendido. Em *O Santo e a Porca*, várias passagens revelam essa intenção, vez que colocam em jogo situações e ações (em que não são as situações, em si só, responsáveis pelos efeitos, mas o resultado da articulação entre elas), cuja intenção é compreendida pelo leitor/espectador, mas a personagem não tem consciência disso. Como nas armações em que Caroba,

envolve a todos (os quais não têm noção de suas intenções) em torno do interesse de Eudoro de se casar com Margarida, filha de Euricão.

(...)

Caroba – O meio é contra-atacar com as mesmas armas. O senhor lhe oferece jantar, dá-lhe vinho, cerveja, e quando ele estiver bem entusiasmado para dar o golpe, o senhor dá nele primeiro.

Euricão – Como?

Caroba – Pedindo vinte contos emprestados.

Euricão – Ra, ra! Ra, ra! Grande idéia, Caroba, idéia genial! Mas como é que se paga o jantar?

Pinhão – O senhor tira dos vinte contos!

Euricão – Ai, é mesmo! E se ele não emprestar, Caroba?

Caroba – Ah, ele empresta! Vou dar um jeito nisso. O senhor me dá uma comissão?

(...)

Caroba – Dona Benona, espere um instante. Quero lhe dizer um negócio, em caráter confidencial.

(...)

Caroba – Pinhão está desconfiado de que Seu Eudoro vem pedir à senhora em casamento.

(...)

Caroba – É casamento na certa! A senhora saia e deixe tudo comigo!

Eudoro – Que foi que houve aqui, meu Deus, para Benona me olhar assim. Que coisa esquisita!

Caroba – O que houve, Seu Eudoro, foi que o povo daqui está desconfiado de que o senhor veio noivar.

Eudoro – Pois estão pensando certo, Caroba.

Caroba – Então deixa comigo. Seu Euricão é louco pela filha. Não gosta nem de falar em casamento para ela, com medo de perdê-la. Mas, ao mesmo tempo, quer casá-la, pois considera a moça uma espécie de patrimônio. O senhor agrade o velho, seja delicado, diga que ele vai bem de saúde de negócios, fale de Santo Antônio, que é a devoção dele, e deixe o resto comigo. (...) (SUASSUNA, 2007 p. 51 – 59).

Grifos nossos

Nessas armações, Caroba tem como objetivo tirar dinheiro, ao mesmo tempo, tanto de Eudoro quanto de Euricão, revelando-se, portanto, uma grande ironista da imbecilidade e da ingenuidade dos outros personagens e, pois, dos que, em situação de vida cotidiana se deixam levar pelos equívocos e pelas idéias dos outros.

Minois comenta, que para Robert W. Witkin, a ironia ao logo da história tem sido destrutiva, pois

No dualismo entre inferior e superior, ela sabota o superior em nome das necessidades do inferior; assim que o superior é abatido, um novo dualismo se instaura e a ironia retoma seu trabalho de sapa. Ela acaba por tornar tudo relativo: religião, Estado, razão, valores e o próprio homem. Ela destruiu todos os elementos de transcendência, tornando-os históricos, e a própria história é considerada uma “entidade transcendental não existente”, tal como “a posteridade”. (MINOIS, 2003, p. 571).

Tudo é motivo de ironia, “porque tudo é virtual” e o espírito moderno distancia-se cada vez mais do mundo real. Para não ser absorvido por essa realidade, o espírito humano precisa distanciar-se dela e para isso se vale da ironia.

Na ironia, as coisas são levadas a sério, mas a ternura (dessas coisas) é dissimulada. Como observa Jankélévitch, quem percebe e segue as observações do ironista, terá “sempre, na vida, uma porta de saída,” e, nos momentos dos perigos, não corre o risco de ser pego de surpresa. Caroba, afinal, consegue, com suas artimanhas, mudar para melhor as vidas de todos os personagens, fazê-los felizes e casados.

Para outros teóricos, a exemplo de Umberto Eco (Apud MINOIS, 2003), em alguns casos a ironia se dá de forma muito sutil, e dificilmente pode ser distinguida do simples humor. E nesses casos, apenas o leitor demasiadamente atento seria capaz de perceber.

Na dissertação de mestrado *Ironia e Argumentação* (1997), José M. V. Esteves afirma ser a simulação e a contradição os termos que definem a ironia, tanto enquanto tropo lingüístico como enquanto metodologia interrogativa. Para o pesquisador, ao longo dos tempos, foi com base na conjugação desses termos “que as diversas definições de ironia se organizaram.” Dessa conjugação, sempre resultou a ironia como em um passe de magia, pois exprime “a negação, pelo contraste contextual do que afirma”, ou seja, nega por meio da afirmação. Sendo assim, o contexto é que evidencia o resultado do que se revela da oposição entre o sentido e o não-sentido, fazendo aflorar o absurdo e a contradição.

Essas observações nos levam a inferir que esta “dimensão contextualista” faz-se presente, em *O Santo e a Porca*, na linguagem das personagens, no jogo de situações cômicas misturadas àquelas que nos colocam frente à nossa condição humana, uma vez que “criam e ampliam os sentidos e os significados”, favorecendo à problematização que remete a diversas argumentações interpretativas. Exemplo disso são as situações da peça em que Caroba se aproveita de uma fala de Eudoro para dar a ela outra interpretação e com isso desencadear diversos mal entendidos com os quais consegue tirar algum dinheiro de Euricão, ou se beneficiar à custa de outras personagens.

Caroba – Está certo, Seu Euricão, (...). O negócio agora é evitar a facada que o tal Eudoro vem lhe dar.

Euricão – A facada?

Caroba – E então? O senhor vai ver se não é! Pinhão me contou como ele faz. Chega cheio de delicadezas. A essa hora, já se informou de sua devoção por Santo Antônio. Ele chega e faz que é

devoto do mesmo santo. Elogia o senhor, e vai amolando a faca. (*À medida que fala, vai evocando a cena imaginária com gestos significativos e cortantes*)

Caroba – Deve ser uma faca enorme, assim desse tamanho. Ele vai atolá-la até o cabo em sua barriga, xuiu! (*Dá a facada com a mão na barriga de EURICÃO, que cai desfalecido numa cadeira.*)

Euricão – Ai! Quanto você calcula que vai ser a facada, Caroba?

Caroba – Homem, pelo tamanho da faca, calculo aí nuns vinte contos.

Euricão – Ai! Caroba! Tenha compaixão de um pobre velho.

Caroba – Mas é claro que tenho, Seu Euricão! Já pensei em tudo e vou defendê-lo contra esse urubu. (SUASSUNA, 2007, p. 50 – 51).

Essa passagem é irônica porque estabelece referências, mas também contrastes, que se apresentam em suas devidas proporções de forma “mais ou menos explícitos ou implícitos” e provocam maior possibilidade de argumentação e interpretação. (ESTEVES, 1997).

Para Esteves (1997), as maiores características da ironia são a reversibilidade e a inversão, que provocam “uma simultaneidade tópica e lógica entre afirmação e negação, certo e incerto, provável e improvável”, que somente são percebidos, compreendidos e solucionados por meio da interpretação contextual. Na passagem acima, Caroba e o leitor ou espectador sabem; mas Euricão, o personagem, não sabe. Sente-se inseguro e angustia-se. Ao “contrário do operado na metáfora”, diz Esteves, (...), a ironia é desconstrutora, criando uma redescrição e refiguração pelo negativo, cuja captação e compreensão exigem um excesso de inteligibilidade descodificadora”, pois, pode-se afirmar que a ironia coloca em jogo diversos códigos de linguagem. Seria como que, nesse jogo, a linguagem perdesse a inocência, perdesse sua característica primeira.

A ironia possibilita melhor compreensão da problematização, e no jogo de possibilidades da linguagem, a ironia seria, portanto, não só a mais lúdica, como também a mais lúcida. Lúdica, pois a ironia seria responsável por atizar o riso, o humor, como afirma Esteves:

Se é difícil, num sentido lato, destriçar ironia de humor é porque nela está presente o conflito entre seriedade e humorismo, conflito que a própria ironia alimenta e atiza, num aumentar de equivocidades para melhor exprimir a sugestão de um piscar de olhos ao auditório, na cumplicidade comunicante de quem ironicamente se compreende a si próprio na relação com os outros. E neste jogo, a ironia é a descoberta da teatralidade da linguagem, não só como um cenário do possível, mas como *happening* de múltiplas e inesperadas contingências, ***já que toda a linguagem é uma abertura ao inesperado***, que irrompe como uma ironia. (ESTEVES, 1997). *Grifos nossos.*

A ironia aponta ao mesmo tempo para uma inovação e para uma problematização que ocorrem “entre o sério e o brincar”, pois um remete e potencializa o outro, ou seja, a seriedade potencializa o irônico, e este, a seriedade.

Esses apontamentos nos possibilitam observar que, em *O Santo e a Porca*, a sustentação do riso irônico, de onde ele “se erige”, encontra-se, entre outros elementos, “no diálogo textual, parodístico” (FERNANDES, 2007, p.149) e que o sarcasmo surge da observação que Suassuna nos leva a fazer sobre “as misérias humanas”, sobre os comportamentos e atitudes dos tidos como representantes oficiais da população, evidenciando, no entanto, que são, na verdade, responsáveis pelas maiores mazelas perante determinado grupo social.

Considerações finais

O Santo e a Porca, assim como outras obras de Suassuna, é percebida pela crítica “como um amálgama (derivação) da tradição popular (valores religiosos), e de valores extra-estéticos” que são os valores sociais e os morais (SZESZ, 2007, p.211). Essa derivação é esquematizada por Novais (Apud SZESZ,2007) como sendo: da tradição popular, os valores religiosos da fé, amor a Deus, misericórdia; e dos valores morais e sociais, a honra, a valentia e a crítica à falta de solidariedade humana e à avareza. Esses valores são recorrentes em Suassuna por meio das recriações que ele faz da cultura popular nordestina e dos intertextos de outros escritores.

Esses aspectos no texto de Suassuna nos remetem às abordagens do crítico e sociólogo Antonio Candido (1971) sobre as funções das artes, em especial da literatura na vida e formação do homem. Para ele, como a literatura está ligada à realidade, ela desempenha certas funções como a de expressar o homem e a de se voltar para a formação deste mesmo homem. Entre as funções exercidas pela literatura estariam, portanto, a humanizadora, já que as criações literárias favorecem as fantasias e devaneios e apesar de não expressarem fidedignamente o real - a literatura tem como base a realidade, o que a coloca na condição de contribuir na formação do homem. Para o crítico:

A literatura é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 1972, p.53).

Mesmo possibilitando a criação de novos universos, esses são baseados, ou inspirados, no contexto em que está inserido o escritor e do qual ele também participa. No ato da criação, o escritor e sua obra estão vinculados à realidade, mas dela fogem por meio da estilização de linguagem. O que significa que a literatura não tem a propriedade de corromper nem de edificar, mas sim a de humanizar em sentido profundo, uma vez que faz sonhar, idealizar e viver. Já que a literatura “age

com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela”, tem a possibilidade de atuar na totalidade

Partindo dessas reflexões de Candido sobre o papel que a literatura desempenha na vida do homem, destacamos a presença da literatura popular na obra de Suassuna. Para isso, partimos primeiramente de algumas definições do termo popular como a de Santos (1999, p.14), que afirma ser este termo repleto de definições, umas verdadeiras, outras falsas, mas todas elas problemáticas. Para Santos, esse termo carrega consigo:

a complexidade da palavra *povo* (...). Popular acrescenta ainda a ambivalência de um adjetivo substantivo: ao conceito, substitui o critério aproximativo de identificação. Num feixe semântico concorrente e, às vezes, contraditório, popular designa o que vem do povo, o que é relativo ao povo, o que é feito para o povo e, finalmente, o que é amado pelo povo. Pertence, portanto a um discurso sobre o povo, discurso que estabelece uma relação que:

- α) qualifica as produções e sua delimitação, supondo portanto uma certa forma de apropriação, no mínimo ao nomear e classificar essas produções. O popular designa então um conjunto cultural caracterizado pelas suas condições de produção, de circulação ou de consumo (...);
- β) substitui a palavra do povo, em particular nos trabalhos de cunho folclórico. Lembramos que o termo folclórico designa, a uma só vez, o conhecimento que se pode ter do povo e o conhecimento e as práticas que lhe são próprias. (idem p. 14)

Em suas obras, Suassuna recria e revive os conhecimentos, as práticas, a tradição do povo nordestino, salvando do esquecimento inúmeras histórias e manifestações folclóricas e populares, bem como produções literárias da região. Na elaboração de sua obra, o escritor agencia também elementos da cultura e literatura européia tida como erudita. Com isso, estabelece uma ligação entre o que ele considera a genuína cultura/literatura popular brasileira/nordestina e a cultura ibérico-medieval.

Destaque deve ser dado à época de escrita e publicação da peça *O Santo e a Porca*, 1957, em que havia uma movimentação cultural com vista à agregação de novos recursos de expressão nas artes, baseados na indústria cultural americana. Suassuna, por meio de sua literatura tinha em mente despertar o leitor para a importância e valorização da considerada arte e literatura produzida pelo povo, portanto, resguardada da indústria cultural americana.

Renato Ortiz, no livro *A moderna tradição brasileira* (1988, p. 7), observa que “a discussão sobre a cultura sempre foi (...) uma forma de se tomar consciência de nosso destino,” e que, portanto, este seria o motivo de esta questão “estivesse [estar] intimamente associada à temática do nacional e do popular (...). E não é por acaso que a questão da identidade se encontra intimamente ligada ao problema da cultura popular e do Estado.” Para o teórico, “a consolidação de um mercado cultural” somente se deu no Brasil a partir de meados dos anos 60, destacando o que ele considera duas ordens sociais diferentes: a que antecede os anos 60 relativas às décadas de 40 e 50; e a que as sucedem, ou seja, pós-60 e início da década de 70. E a indústria cultural seria “um fio condutor para se compreender toda uma problemática cultural” e para se observar a temática do nacional e do popular nos dias de hoje. (ORTIZ, p. 7-10).

Ortiz lembra que, ao nos referirmos à tradição, temos em mente os costumes e as práticas do passado que acompanham diferentes gerações ao longo dos tempos, ou seja, são “preservadas ao longo da memória e na prática das pessoas,” que nos remetem, assim, às palavras folclore e patrimônio, “como se essas expressões conservassem os marcos de um tempo antigo que se estende até o presente. Tradição e passado se identificam e parecem excluir radicalmente o novo.” (Idem, p. 208). Segundo ele, a ilusão que temos “de que o moderno é o novo” nos impede de perceber que “as transformações culturais” se dão ao longo dos tempos e só as gerações mais recentes foram educadas nesse contexto tido como moderno.

Nessas reflexões sobre moderna tradição, Ortiz destaca ainda o que Octávio Paz observa a respeito dessa questão, de que “moderno é uma tradição”, mas trata-se de uma tradição marcada por rupturas, em que “cada ato” seria sempre o início de uma nova etapa. Com essas, entre outras observações, Ortiz afirma ser “a modernidade”, sem dúvida, um “projeto inacabado” (Idem, p. 208).

Também nesse sentido, SZESZ (2007, p. 7), ao comentar sobre a polêmica tratada por alguns pesquisadores sobre “cultura popular e cultura do saber”, lembra que De Certeau, Julia e Revel defenderam que, embora

(...) o mundo cultural seja atravessado por linhas de tensão, por relações de dominação, por tentativas de hierarquização, (...) culturas dominantes e dominadas são complexas e não podem se reduzir a uma simples transposição degradada de uma relação a outra. (idem p. 7).

Para esses estudiosos, a recepção das produções culturais da cultura dominante “pelas categorias populares” não se dá de forma mecânica, pois haveria nessa recepção reparos bastante seletivos.

E é dessa maneira que faz Suassuna na composição de suas obras: recria os folhetos de cordel e as histórias orais, mas com base em seu profundo conhecimento de textos da cultura medieval e clássica européia, produzindo, no entanto, textos considerados inovadores e genuinamente dentro do contexto popular nordestino.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Liv. Almedina, 1982.
- ARAÚJO. Cecília Lopes de Albuquerque. *A arte cômica de Plauto e Ariano Suassuna*. Artigo. Anais da XXV semana de estudos clássicos. Faculdade de Letras – UFRJ. 2005
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ARISTÓFANES (C. 455-375 a C.) *As Aves*. Tradução de Antonio Medina Rodrigues; adaptação de Anna Flora; ilustrações de Guilherme Marcondes – São Paulo: Ed. 34, 2001.
- _____ *As rãs*. Tradução, Introdução e Notas: Américo da Costa Ramalho. Lisboa/Portugal. Editora, 70.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- _____ *A Poética Clássica*. 12Ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. In: SUASSUNA. *O Santo e a Porca* 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BRAGA, Otilia Isabel da Costa Santos. *Uma leitura de A Pena e a Lei, de Ariano Suassuna*. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras, 2007. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/bitstream>
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar editores. 1980.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Gil Vicente*. Coimbra: Edições 70, 2003.
- BERTHOLD. Margot, *História mundial Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004. Texto publicado pela Fundação Armando Álvares Penteado.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CABRAL, Otávio. *O riso e o social*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2005.

CADERNO DE LITERATURA, nº 10, Ariano Suassuna.

CAMARGO, Robson Correia. A Pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2009, Ano III, nº 4. ISSN: 1807-6971. Disponível em: www.revistafenix.pro.br (acesso janeiro 2011).

CANDIDO, A. *A formação da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *A literatura e a formação do homem*. *Ciência e Cultura*. 24 (9): 803-809, set, 1972.

DEREK, Johnston. *História concisa da Filosofia: de Sócrates a Derrida*. São Paulo: Edições Rosari, 2008.

ESTEVES, José Manuel Vasconcelos. *Ironia e Argumentação*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Nova de Lisboa, 1997.

EBVRE, Lucian. O Problema da Descrença no Século XVI

FERNANDES, José. *O Interior da Letra*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

FERREIRA, João Palma. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. 1ª edição. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. Tradução por Alberto Guzic e J. Guinsburg. Editora Perspectiva, São Paulo, 1974

GUARNIERI, Maria Cristina Mariante. Liberdade e cristianismo em Kierkegaard. *Revista de Teologia & Cultura*,. nº 14 – 2007. ISSN: 1809-2888

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 1 ed. – São Paulo: Atual, 1986.

JOHNSTON, Derek. *História concisa da Filosofia: de Sócrates a Derrida*. São Paulo: Rosari Ltda. 2008.

JUNIOR, R. Magalhães. *Antologia de humorismo e sátira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A.

KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de ironia*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, 1991.

_____ *O conceito de angústia*. Trad. João Lopes Alves. Lisboa, Presença, [s.d.]

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

_____ Suassuna *A Pena da Lei*. 5ª Ed. – Rio de Janeiro: Agir, 2005.

MAGALHÃES JUNIOR, R. *Antologia de humorismos e sátira*. Rio de Janeiro: Bloch Editoras S. A.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOLIÈRE. *O tartufo ; O misantropo*. Tradução de Jenny Klabin Segall. 2 ed. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O Cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OLIVEIRA, Ana Paula V. *A Construção do humor negro no cinema*. Monografia. 2007.

PLAUTO & TERÊNCIO. *A Comédia Latina*. Seleção e tradução de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro/Porto Alegre: Globo, 1952.

PROPP, Wladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

Revista Brasileira de Ciências Sociais. ISSN 0102-6909 - São Paulo, 1997.

RIBEIRO, Roberto Mesquita. *Entre ética e estética: o processo mimético da Farsa da Boa Preguiça*. João Pessoa, UFPA, Dissertação de mestrado, 2007.

SANTIAGO, Silviano. In: SUASSUNA, Ariano. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1974.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SUASSUNA, Ariano. *O Santo e a Porca*. - 16 ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____ *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*/ Ariano Suassuna. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____ *O Casamento Suspeito*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____ *Auto da Compadecida*. 35 ed. Rio de Janeiro: Agir 2005.

_____ *A Pena e a Lei*. 5 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____ *A Farsa da Boa Preguiça*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____ *Uma Mulher Vestida de Sol*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____ *O Arco Desolado*. 1952.

_____ *O Castigo da Soberba*. 1953.

_____ *O Rico Avarento*. 1954.

_____ *d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

SZESZ, Christiane Marques. *Uma história intelectual de Ariano: leituras e apropriações Suassuna*. Brasília, UnB, Tese de doutorado, 2007.

VASSALLO, Lígia. O grande teatro do mundo. *In: Caderno de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Sales, nº 10. 2000.

_____ *O teatro medieval*. *In: Castro, Manuel Antonio. Teatro sempre*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1983.

_____ *Permanência do medieval no teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.

VENDRAMINI, José Eduardo. A commedia dell'arte e sua reoperacionalização. *Revista Trans/Forma/Ação*, vol 24, Marília, 2001)

SITES

www.fernandomarques.art.br (acesso em agosto 2010)

<http://www.edtl.com.pt/index.php>. Teresa Gonçalves (acesso em setembro 2010).